



UNIVERSITÀ DI PISA

**DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA,
LETTERATURA E LINGUISTICA**

**CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN LINGUE E
LETTERATURE MODERNE EUROAMERICANE**

TESI DI LAUREA

P. Lemebel, M. Bellatin e F. Vallejo: l'AIDS nella narrativa
ispano-americana contemporanea

CANDIDATO

Lorenzo Gori

RELATORE

Prof.ssa Alessandra Ghezzani

CONTRORELATORE

Prof.ssa Rosa María García Jiménez

Anno Accademico 2015/2016

Indice

1 Introduzione.....	3
2 Il legame tra letteratura e malattia.....	7
3 La percezione dell'AIDS all'interno della società.....	17
3.1 Il capitalismo: un terreno fertile.....	20
3.2 L'omosessuale al centro della scena.....	24
3.3 Sogni e speranze della globalizzazione svaniscono.....	27
4 La situazione in America Latina.....	31
4.1 Il soggetto maschile latinoamericano.....	33
4.2 Il caso cubano.....	35
5 Pedro Lemebel.....	41
5.1 Las Yeguas del Apocalipsis.....	42
5.2 <i>Loco afán. Crónicas de Sidario</i>	45
5.2.1 Il travestito.....	49
5.2.2 Dittatura, globalizzazione e HIV in Loco afán.....	54
5.3 Il femminile verso l'estinzione.....	70
6 Mario Bellatin.....	73
6.1 <i>Salón de belleza</i>	74
6.1.1 Il filantropo tiranno.....	78
6.1.2 L'esclusione del femminile.....	86
7 Fernando Vallejo.....	91
7.1 <i>El desbarrancadero</i>	92
7.1.1 La demolizione del femminile.....	97
7.1.2 La sfiducia verso la medicina.....	104
8 I gruppi emarginati	109
8.1 La donna.....	111
9 Conclusioni.....	116
Bibliografia.....	122
Sitografia.....	126

1 Introduzione

Questo lavoro si propone di fornire uno studio sulla produzione letteraria che ha come tema una malattia comparsa negli anni '80 del secolo scorso: l' AIDS.

La sindrome da immunodeficienza acquisita (in inglese *Acquired Immune Deficiency Syndrome*, da qui la sigla AIDS) è una patologia del sistema immunitario causata dal virus di immunodeficienza umana (HIV). In pratica, nelle persone malate le difese immunitarie comunemente presenti nell'organismo sono fortemente indebolite e non più in grado di combattere infezioni e malattie.

Si sviluppa fondamentalmente in tre tappe:

- infezione dovuta al virus HIV.
- Fase d'incubazione durante la quale il virus si riproduce rapidamente all'interno dell'organismo, indebolendo le difese; tutto ciò può avvenire anche senza la comparsa di alcun sintomo specifico. Questa fase può durare fino a vent'anni.
- Manifestarsi dell'infezione stessa (AIDS).

Purtroppo, ancora non è disponibile una cura che consenta la guarigione completa dall'infezione; l'HIV viene comunque trattato con farmaci retro virali da assumere giornalmente, che riescono a ritardare notevolmente l'insorgere dell'infezione innalzando le aspettative di vita. Tuttavia, ancora oggi questi farmaci hanno un costo piuttosto elevato, perciò non sono accessibili per la stragrande maggioranza degli individui infetti, di cui si rileva la concentrazione più alta nel continente africano.

Il virus si trasmette attraverso contatto diretto di liquidi corporei con soggetti già infettati, quindi può essere contratto in vari modi, prioritari sono i famosi “comportamenti a rischio”: rapporti sessuali non protetti, trasfusione di sangue contaminato, scambio di aghi e trasmissione da

madre (sieropositiva) a figlio durante la gravidanza.

Come vedremo, la singolarità di questa piaga e l'impatto avuto sulla società mondiale (forse sarebbe meglio il termine globale), insieme ad altri fattori, hanno generato una prolifera produzione letteraria che verrà abbondantemente trattata, soffermandoci sull'approfondimento di alcune opere selezionate secondo criteri ben definiti. Ovviamente, studi e diagnosi mediche non saranno né la base né l'obiettivo di questo lavoro, in quanto tratteremo la malattia come fenomeno discorsivo, cioè come viene affrontata all'interno delle varie realtà letterarie ispano-americane, soprattutto di quelle appartenenti alla contro-cultura. Viste le diverse realtà geografiche, sociali e politiche dei paesi sudamericani, la comparsa di questa tematica deve tenere conto di tali situazioni specifiche, in quanto imprescindibili ai fini di comprensione profonda del testo.

Il lavoro sarà organizzato come segue: un'introduzione generale sullo stretto legame *literatura/enfermedad*, alla quale seguirà una presentazione sia del contesto storico-culturale nel momento della diffusione dell'AIDS, sia di come la malattia viene trattata nell'immaginario letterario. Verranno evidenziate le differenze contestuali socio-politiche di una zona geografica complessa come quella ispano-americana, soprattutto in relazione al periodo storico, per meglio inquadrare i motivi che hanno spinto tali autori a scrivere determinate opere e per una maggiore comprensione del contenuto delle opere stesse.

A seguire, si cercherà di focalizzare l'interesse di studio su tre opere:

- *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), del cileno Pedro Lemebel;
- *Salón de belleza* (1994), del peruviano-messicano Mario Bellatin;
- *El desbarrancadero* (2001), del colombiano Fernando Vallejo.

Evidentemente, la selezione non è casuale, ma corrisponde al tipo di approfondimento che si vuole intraprendere in questo lavoro. All'interno della vasta produzione letteraria ispano-americana che tratta il tema dell'AIDS, risulta imperativo scegliere che tipo di riflessione sviluppare, in

quanto il rischio di affrontare temi ampiamente trattati dalla critica saggistica negli ultimi 25 anni è altissimo.

Inoltre, una volta scelto l'argomento, si pone immediatamente il problema, specifico del caso AIDS, riguardo quale momento socio-letterario prediligere: se scegliere le opere della "prima fase", nelle quali la malattia equivale alla morte dovuta all'assenza di una combinazione farmacologica adeguata, per arrivare alla "seconda fase", quella cioè in cui ormai la patologia, se pur terribile, si converte da letale a condizione cronica; oppure, come terza via, fare uno studio comparato tra testi appartenenti al primo e al secondo gruppo. In questa sede, le opere a cui viene dedicato uno studio approfondito rientrano nella denominata "prima fase".

I tre testi scelti sono legati l'un l'altro da una sfiducia verso le istituzioni, giacché i soggetti sieropositivi si sentono abbandonati dal proprio Stato. Sono effettivamente numerosi i casi letterari nei quali viene espressa una forte sfiducia verso le autorità, e questo avviene per una ragione precisa: la società ispano-americana percepisce i nuovi assetti economici mondiali come un tentato sfruttamento delle proprie risorse da parte dei paesi più potenti. In questo contesto, l'AIDS viene interpretato come una mossa strategica: esistono vari casi in cui si affronta il virus all'interno del discorso letterario come un'arma politica, creata in laboratorio dai nordamericani per poter controllare l'America Latina. Questo tipo di riflessione si sviluppa anche attorno alla scomparsa de la *loca* sudamericana, cioè l'omosessuale effeminato, che viene sostituito dal gay muscoloso e virile di moda in quegli anni negli Stati Uniti.

Se nella nuova società globale non c'è spazio per la componente femminile negli uomini (che sia la *loca* o il *travesti*, anch'egli disprezzato e totalmente alienato), allora questo si ripercuote nella letteratura. Non solo, ma nei testi che si è scelto di commentare tutto ciò viene accompagnato dalla quasi scomparsa del soggetto femminile stesso: la donna, come constateremo, assume un ruolo totalmente marginale all'interno delle

trame narrative (quando è per lo meno presente). È possibile rintracciare chiari segni di questi elementi nelle tre composizioni in questione; in *Loco afán* di Lemebel, per esempio, l'autore rivendica con orgoglio la femminilità della figura del travestito e del transessuale cileni, fornendo vari esempi di questi personaggi più o meno famosi a Santiago. Al contrario, nell'opera di Vallejo la donna viene offesa e vista come causa di tutti i mali colombiani.

Se ciò che abbiamo appena presentato è il nodo principale da cui si dirama lo studio sui tre testi selezionati, a questo va affiancato un altro spunto di riflessione, forse di inferiore importanza politica, ma di grande rilevanza letteraria: la contrapposizione che si crea all'interno del testo tra individuo e collettività che, in alcuni casi, genera la creazione di "comunità virali" che arrivano ad essere ancora più esclusive della società "sana". Se possiamo rintracciare questa antitesi all'interno di un singolo testo, ancor più interessante sarà poi studiare le differenze create da questa opposizione confrontando testi diversi.

Naturalmente, per cercare di essere il più possibile esaustivi, per ogni autore verranno riportate le notizie biografiche indispensabili per comprendere l'opera. Altrettanto rilevanti sono le considerazioni in merito alla nazionalità: vista la differente provenienza di ognuno dei tre autori, è opportuno fare un breve quadro socio-storico per capire la situazione in cui si trovarono a trattare un tema tanto delicato.

Per concludere, verrà fornita una breve panoramica di quelle opere letterarie lasciate in ombra rispetto a ciò di cui ci occuperemo nel nostro percorso, ma che calzano perfettamente come epilogo di questa nostra indagine: portare alla luce quella piccola fetta di produzione nella quale il soggetto femminile, anche se non riesce a ricoprire il ruolo di protagonista, ottiene comunque una parte rilevante all'interno del testo.

2 Il legame tra letteratura e malattia

Prima di entrare nel vivo di questo studio, occorre fornire una breve introduzione riguardo allo stretto legame tra letteratura e malattia intessuto durante secoli di storia letteraria, per comprendere quanto questo argomento abbia sempre affascinato e richiamato l'attenzione di artisti e scrittori di tutto il mondo.

Sicuramente, il motore scatenante di questo interessamento è da rintracciare nella paura e nell'angoscia che determinate malattie hanno creato nel momento in cui sono apparse; più violente sono state e più sono state trattate in letteratura, diventando il tema centrale delle produzioni poetiche e narrative. Gli eventi socialmente rilevanti hanno sempre suscitato scalpore e interesse letterario; infatti, il terrore generato da un'epidemia riesce a evocare un prolifico numero di immagini e metafore.

Iniziamo ricordando una patologia con la quale si sono nominate varie malattie epidemiche: la peste, che per molto tempo è stata vista come il morbo peggiore tra tutti. Procopio¹ stesso si servì di una metafora con cui, ancora oggi, ci riferiamo a eventi o persone negative: disse che l'imperatore Giustiniano era peggio della peste. Nella cultura occidentale, per molto tempo la peste è stata interpretata come una punizione divina sulla condotta umana. Come ricorda Susan Sontag², già nell'*Illiade* o nell'*Odissea*, la malattia era un castigo sovranaturale e, con l'avvento del

1 Procopio di Cesarea (Cesarea in Palestina, 490 circa – Costantinopoli 565 circa) è stato uno storico bizantino. L'esempio citato lo troviamo nel libello diffamatorio *Storia segreta*, opera scritta nel 550 ma pubblicata postuma, in cui appunto lo storico critica Giustiniano per aver rovinato, a suo parere, l'Impero romano.

2 Susan Sontag (New York, 16 gennaio 1933 – 28 dicembre 2004) è stata una scrittrice, insegnante e attivista politica statunitense. Ha scritto saggi su vari argomenti: fotografia, cultura e media, politica, diritti umani e malattie. In questo elaborato, c'interessano i suoi brillanti saggi *Illness as Metaphor* (1978) e, soprattutto, la continuazione di quest'ultimo, *AIDS and its Metaphors* (1988) anche se qui si utilizza la traduzione spagnola *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas* (1966).

cristianesimo, s'instaurò una propensione moralizzante nel rapportarsi alle patologie varie, fortificando l'idea che una malattia poteva essere un flagello meritato.

Nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio, abbiamo un chiaro esempio già nelle primissime pagine dell'opera:

pervenne la mortifera pestilenza, la quale o per operazione de' corpi superiori o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali, alquanti anni davanti nelle parti orientali incominciata, quelle d'innnumerabile quantità di viventi avendo private, senza ristare, d'un luogo in un altro continuandosi, verso l'occidente miserabilmente s'era ampliata³.

Come si può ben notare, la peste che colpì la città di Firenze nel 1348 venne interpretata come un castigo divino sulla perdita di moralità dei fiorentini, in una società in cui principi e valori civili vengono meno:

era con sì fatto spavento questa tribulazione entrata ne' petti degli uomini e delle donne, che l'un fratello l'altro abbandonava e il zio il nipote e la sorella il fratello e spesse volte la donna il suo marito; e (che maggior cosa è e quasi non credibile), li padri e le madri i figliuoli, quasi loro non fossero, di visitare e di servire schifavano⁴.

In alcuni casi, le origini delle malattie sono sconosciute e ogni trattamento di cura risulta inefficace. Oltre a queste caratteristiche di mistero e fatalità, quando le patologie alterano l'aspetto esteriore del corpo umano impressionano maggiormente la collettività: la rabbia in Francia alla fine del XIX secolo, oppure il colera che, anche se responsabile di un numero inferiore di vittime rispetto ad altre patologie, creò un forte allarmismo a causa dei sintomi ed effetti devastanti (diarrea, vomito e disidratazione istantanei e costanti). Queste epidemie storiche, oltre ad "invadere" il corpo singolo dell'infetto, diventano un rischio e un pericolo per la comunità intera. In tali circostanze, il panico generato dal timore del

³ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, UTET, Torino, 2005, p.44.

⁴ *Idem*, p.48.

contagio è talmente alto che si rifiuta di nominare il male, in quanto la semplice evocazione verbale viene considerata un fattore ad alto rischio che porta ad ammalarsi o, per chi già infetto, ad affrettare il corso della patologia.

È curioso notare come in certe epoche la sifilide, oltre a non essere chiamata col proprio nome, venga descritta tramite un'aggettivazione tale da classificarla come una malattia "estranea" o, in ogni modo, fuori dal proprio contesto sociale (riprendendo il primo frammento di testo del *Decameron*, l'autore sottolinea come la peste sia un morbo proveniente dall'Oriente e poi scatenatosi sugli animi corrotti europei). Quando la sifilide iniziò a mietere vittime in tutta Europa nel XV secolo, a Firenze la chiamavano malattia napoletana, male cinese in Giappone, morbo gallico in Inghilterra, germanico in Francia⁵. Ovviamente, non mancò chi, come l'imperatore Massimiliano⁶, la giudicò un castigo divino contro i peccati terreni dell'uomo.

Molto spesso la sifilide fu anche utilizzata come strumento di propaganda politica per criticare e attaccare i sostenitori della democrazia durante la Rivoluzione francese. In altri casi, divenne invece il baluardo antisemita di fine '800 - inizio '900, come è provato dalla severa posizione assunta da Hitler nel *Mein Kampf*, dove la malattia si converte in metafora di accuse sessuali e politiche verso determinate categorie sociali:

La contestazione, non è permessa ad un periodo storico che da una parte dà ad ogni depravato la possibilità di moltiplicarsi, e dall'altra parte concede che in' ogni drogheria e addirittura nei mercati di strada si vendano a poco prezzo miscugli per impedire le nascite anche da genitori sani. Nel presente Stato della calma e dell'ordine, per i rappresentanti di questa bella Società nazionale borghese, è perciò un crimine ostacolare la procreazione nei sifilitici, nei tubercolosi, in quelli che hanno malattie

5 Cfr. Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Taurus, Barcelona, 1996, p.64.

6 Massimiliano I d'Asburgo (Wiener Neustadt, 22 marzo 1459 – Wels, 12 gennaio 1519) fu imperatore del Sacro Romano Impero dal 1493 fino alla morte. Nel testo si fa riferimento a un editto promulgato dall'imperatore nel 1495 dove appunto fa ricadere la colpa di questa nuova piaga sulla condotta sociale peccaminosa.

ereditarie, nei deformati, nei cretini, mentre l'interruzione reale della possibilità di procreare in milioni di esseri sani non è ritenuto un fatto riprovevole e non offende i buoni costumi di questa falsa società, è anzi al servizio della cieca indolenza del pensiero.⁷

Occorre però segnalare che il XVIII secolo (in realtà, fino ai primi decenni del secolo successivo) è un periodo in cui si cerca di trattare l'argomento con un metodo diverso, ovvero in senso più storico e critico. Tornando alla prima delle epidemie citate, *The Journal of the Plague Year* (1722) di Daniel Defoe⁸ o *I promessi sposi* (1827) di Alessandro Manzoni costituiscono un valido esempio di questo nuovo approccio. Nella seconda delle due opere, l'autore fornisce un'abbondante descrizione della peste che colpì la città di Milano nel 1630. Racconta minuziosamente e scrupolosamente come viene accolta dalla gente e gli esiti negativi e positivi dei tentativi di cura, a cui si somma la dilagante superstizione e l'ignoranza della gente dell'epoca.

Per tutto cenci e, più ributtanti de' cenci, fasce marciose, strame ammorbato, o lenzoli buttati dalle finestre; talvolta corpi, o di persone morte all'improvviso, nella strada, e lasciati lì fin che passasse un carro da portarli via, o cascati da' carri medesimi, o buttati anch'essi dalle finestre: tanto l'insistere e l'imperversare del disastro aveva inselvaticiti gli animi, e fatto dimenticare ogni cura di pietà, ogni riguardo sociale!⁹

Si può ben desumere dal testo la situazione drammatica in cui

7 Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Bompiani, Milano, 1992, p.18.

8 Daniel Defoe (Stoke Newington, 3 aprile 1660 – Moorfields, 21 aprile 1731) è stato uno scrittore britannico, la cui opera più celebre è *Robinson Crusoe* (1719). Nel romanzo citato *The Journal of the Plague Year* (Diario dell'anno della peste), pubblicato nel 1722, già nel titolo-sommario fornito dall'autore, si capisce il cambio di approccio rispetto alle epoche precedenti: «*A Journal of the Plague Year, being observations or memorials of the most remarkable occurrences, as well public as private, which happened in London during the last great visitation in 1665. Written by a Citizen who continued all the while in London. Never made public before*» (Diario dell'anno della peste, contenente osservazioni o testimonianze sugli avvenimenti più notevoli, pubblici e privati, che ebbero luogo a Londra durante l'ultima grande epidemia del 1665. Scritto da un cittadino che visse durante tutto quel tempo in Londra. Finora inedito).

9 Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, EPIDEM, Novara, 1973, pp.423-424.

versava la città, grazie alla cruda descrizione delle vie cittadine, riassumibile in questa celebre frase:

Come il fiore già rigoglioso sullo stelo cade insieme col
fiorellino ancora in boccio, al passar della falce che
pareggia tutte l'erbe del prato¹⁰.

Neppure Defoe, nel suo romanzo storico in cui racconta la peste che sconvolse la città di Londra nel 1665, tratta l'epidemia come castigo divino, né ha paura di chiamarla col suo nome. Va però sottolineato che, anche nei due romanzi appena citati, il male viene ancora visto come qualcosa di "straniero", importato: se ne *I promessi sposi* infatti sono i lanzichenecchi¹¹, nell'opera di Defoe si fanno allusioni e speculazioni sull'origine della peste.

Prima di addentrarci nel circoscritto territorio delle opere ispano-americane che trattano il tema dell'AIDS, è necessario soffermarsi sull'immaginario letterario legato ad altre due malattie, ovvero la tubercolosi e il cancro. I simboli e le metafore con cui vari autori proiettano queste due patologie nelle loro opere forniscono numerosi spunti di riflessione utili al nostro studio.

In primo luogo, va sottolineato il cambio di rotta rispetto alle malattie precedenti le quali, essendo delle vere e proprie epidemie, terrorizzavano la collettività, che si sentiva minacciata nel suo insieme e nella sua integrità. In questo caso, le patologie non possono incarnare il ruolo di punizioni divine a giudizio della condotta umana, in quanto colpiscono l'essere umano nella sua individualità.

In merito alla TBC si è creato il luogo comune (e, di conseguenza, il mito letterario) che sia una malattia della povertà, intesa non solo in senso materiale, ma soprattutto spirituale. Perciò anche le persone che vivono nel lusso possono esserne affette a causa di uno stile di vita dissoluto. Si

¹⁰ *Idem*, p.426.

¹¹ I lanzichenecchi furono dei mercenari germanici provenienti dalle regioni tedesche del Sacro Romano Impero, attivi dalla fine del XV secolo alla fine del XVII secolo.

pensi a *La signora delle camelie* (1848), in cui Marguerita Gautier, nonostante viva in un appartamento estremamente lussuoso, prende coscienza che il suo stile di vita (è una *demi-mondaine*) è la causa del suo male:

I medici dicono che il sangue che sputo viene dai bronchi;
io fingo di crederci è tutto quello che posso fare per loro¹².

Nel passaggio riportato, si nota come la stessa protagonista è infetta e non crede a ciò che le dicono i medici, perché ritiene che non sia l'apparato respiratorio l'origine del male che la fa soffrire, bensì l'anima stessa che le causa il sanguinamento. Coi romantici questa malattia assume i tratti di una sensibilità nascosta, il male di vivere del secolo. Diventa simbolo di gentilezza e sensibilità, ma anche di genio artistico, rendendo l'infetto affascinante:

No, perché sei malata. La malattia ti dà la libertà. Ti fa...
aspetta, mi viene in mente una parola che non ho mai
usata! Ti fa geniale¹³.

Il cuore è strano: fui quasi contento della sua malattia¹⁴.

La vita *bohémien* libertina piena di passione, la malinconia e la tristezza si convertono tutte in metafore di tubercolosi, portando l'artista a concepirla come buona ragione per il viaggio (o meglio, l'esilio) verso luoghi perfetti per la cura di quella "umidità interiore". Per di più, nel corso della seconda metà del XIX secolo i grandi e potenti della storia perdono l'aspetto pallido e rachitico e diventano dei paffuti benestanti borghesi, mentre l'immagine ideale della donna assume i tratti tipici della tubercolosi, appena persi dalla figura maschile. Quest'aspetto già si evince dalla già citata opera di Dumas:

12 Alexandre Dumas (figlio), *La signora delle camelie*, in *La signora delle camelie. La vita a vent'anni*, Ed. speciale La Repubblica, Roma, 2005, p.74.

13 Thomas Mann, *La montagna incantata*, Dall'Oglio editore, Milano, 1959, pp.668-669.

14 Alexandre Dumas (figlio), *La signora delle camelie*, in *La signora delle camelie. La vita a vent'anni*, Ed. speciale La Repubblica, Roma, 2005, p.55.

era tornata dal viaggio più bella di sempre, che aveva vent'anni, e che la sua malattia, assopita ma non vinta, continuava a darle quei desideri febbrili che sono quasi sempre il risultato delle affezioni di petto¹⁵.

Nel racconto *Tristano* (1903) di Thomas Mann si capisce ancor più la bellezza che raggiunge la donna malata, avviando quel cammino che sfocerà nella rappresentazione come *femme fatal* dell'epoca, consacrandola a modello di bellezza aristocratica molto in voga:

[...] e c'era da ringraziar Dio che non fossero i polmoni! Ma se anche, tuttavia, si fosse trattato dei polmoni, nessun aspetto avrebbe potuto essere più avvenente e raffinato, più riservato e incorporeo di quello che ora mostrava la nuova paziente, mentre accanto al tarchiato consorte ascoltava la conversazione, languidamente abbandonata nella liscia poltrona laccata di bianco. Le mani, belle e pallide[...] Ma quelle stoffe calde e pesanti non facevano che rendere ancor più eterea e leggiadra l'indicibile delicatezza, la stanca soavità della sua testolina¹⁶.

Già nel XX secolo, i viaggi di evasione passano da essere fisici a psicologici, in quanto la nuova metafora della malattia del genio, che rivela i tratti di una sensibilità superiore inaccessibile ai più, non è più la TBC, bensì la pazzia.

Il cancro sotto certi aspetti può dirsi assimilabile alle rappresentazioni riguardanti la tubercolosi, in altri se ne allontana; questo avviene perché nell'immaginario letterario si sono stabilite differenze sostanziali, a volte opposte, generate anche dalla diversa natura reale delle due patologie. In primo luogo, il cancro può colpire qualsiasi organo del corpo (e non solo i polmoni), è una malattia che cresce esternamente e internamente. Inoltre, una delle cause del forte terrore che genera è proprio l'assenza di sintomi visibili (non ci sono segnali inequivocabili come ad esempio la "tosse sanguinosa"), perché agisce silenziosamente

¹⁵ *Idem*, p.16.

¹⁶ Thomas Mann, *Tristano*, in *La morte a Venezia. Tristano. Tonio Kröger*, Mondadori-DeAgostini, Novara, 1989, pp.118-119.

avanzando letteralmente nell'organismo e prendendone possesso.

Anche la sua rappresentazione letteraria è legata alla modalità con cui attacca l'organismo, in quanto troviamo l'utilizzo del vocabolario militare e della guerra: il tumore “invade”, le cellule maligne “colonizzano” il corpo, le “difese” dell'organismo devono reagire; lo stesso può dirsi valido per la chemioterapia, che “bombarda” ed “uccide” le cellule tumorali. Questo utilizzo di metafore riguardanti l'assedio e la guerra convertono la malattia in un nemico contro cui la società deve lottare, come se fosse una guerra coloniale. Anche qui lo straniero attacca, s'insinua nell'organismo e installa le sue cellule cancerogene, come se fossero un'altra entità, un estraneo che cresce dentro un corpo, cibandosi dello stesso.

Considerando il vocabolario scelto per descrivere il decorso della malattia, si comprende sia perché la morte è sempre vista come un lungo travaglio doloroso, sia il motivo per cui il cancro è sempre descritto da un punto di vista meramente fisico: il modo in cui la malattia colpisce, avanza e consuma l'organismo oppure come quest'ultimo si riduce durante la chemioterapia. A causa di tutte queste caratteristiche intrinseche alla patologia, ovviamente non c'è spazio per l'immaginario romantico in cui l'infetto di TBC risulta più sensibile e creativo. In definitiva, se la tisi era la malattia dell'anima, adesso siamo davanti a una malattia del corpo. Persino nel linguaggio comune o negli articoli giornalistici è sempre utilizzato come metafora di un male lento che attacca e difficilmente estirpabile (basti pensare a quante volte quotidianamente si sentono e usano frasi come “la mafia è il cancro dell'Italia”). In merito a questo, anche il cancro è stato, come abbiamo visto per la sifilide, metafora di propagande politiche. Un esempio lampante è offerto dal futurista Filippo Tommaso Marinetti, con la sua celebre frase presente nel pamphlet *Al di là del comunismo* (1920): “Il comunismo è l'exasperazione del cancro burocratico che ha sempre rosso l'umanità”. Tornando alla tubercolosi, possiamo procedere con un parallelismo per capire che molte malattie

sono state il mezzo per criticare un qualche aspetto politico o sociale della società:

Il monachismo, così come esisteva in Ispagna e come esiste nel Tibet, è per la civiltà una specie di tisi. Arresta di botto la vita e spopola, semplicemente: clausura, sinonimo di castrazione. In Europa è stato un flagello¹⁷.

Oltre a questo utilizzo strettamente politico, ricordiamo come Verga muova una critica alla classe borghese materialista nel suo romanzo *Mastro-don Gesualdo* (1889), inserendo come protagonista un signorotto che sacrifica qualsiasi affetto in favore del futile benessere economico, ritrovandosi alla fine solo e malato (di tumore appunto):

Ah! La mia roba? Voglio vederli! Dopo quarant'anni che ci ho messo a farla... un tarì dopo l'altro!... Piuttosto cavatemi fuori il fegato e tutto il resto in una volta.

Vi stanno a tutti sugli occhi i denari che ho guadagnato!... A che mi servono... se non posso comprare neanche la salute?.

Il mondo andava ancora pel suo verso, mentre non c'era più speranza per lui, roso dal baco al pari di una mela fradicia che deve cascare dal ramo, senza forza di muovere un passo sulla sua terra, senza voglia di mandar giù un uovo. Allora, disperato di dover morire, si mise a bastonare anatre e tacchini, a strappar gemme e sementi. Avrebbe voluto distruggere d'un colpo tutto quel ben di Dio che aveva accumulato a poco a poco. Voleva che la sua roba se ne andasse con lui, disperata come lui. Mastro Nardo e il garzone dovettero portarlo di nuovo in paese, più morto che vivo¹⁸.

Come ci ricorda anche Susan Sontag nella sua opera, il male in generale è sempre stato visto nel corso della storia come conseguenza di uno squilibrio sociale. Anticamente, secondo la concezione religiosa della condotta peccaminosa dell'uomo che veniva punito dal castigo divino, le

¹⁷ Victor Hugo, *I Miserabili*, Garzanti, Milano, 1981, p.823.

¹⁸ Giovanni Verga, *Mastro don-Gesualdo*, Barbera Editore, Siena, 2007, pp.540;559-560;563-564.

epidemie si scagliavano sulla collettività (come analizzato nel *Decameron* di Boccaccio riguardo alla peste, per esempio); nei decenni recenti, si nota un cambio di tendenza, secondo cui le cause si annidano nell'assetto politico corrotto. Inoltre, abbiamo evidenziato un'evoluzione individualista della malattia, in cui non c'è più spazio per queste piaghe comunitarie: la patologia è intrinseca alla persona singola e la sua condotta personale è ciò che risulta sotto accusa.

Soprattutto quest'ultimo aspetto va sottolineato perché, con l'arrivo dell'AIDS, verrà esasperato a tal punto che si azioneranno dei meccanismi sociali, abbondantemente presenti in letteratura, che assumeranno un'importanza fondamentale ai fini della nostra riflessione.

3 La percezione dell'AIDS all'interno della società

Oltre ad essere un nuovo pericolo fonte di panico e terrore, l'AIDS riaccende quel sentimento comunitario di vulnerabilità che si pensava debellato, ma che in realtà è solo assopito. Questa sorta di allarmismo psicologico riprende vita con tutta la forza con cui si era presentato nei secoli scorsi. Inoltre, dobbiamo tenere in conto una nuova componente: i mass media, che mettono al centro dell'attenzione mondiale non solo la patologia, ma anche il malato stesso.

In primo luogo, il sesso torna ad essere una pratica ad alto rischio, riesumando le angosce sifilitiche che si pensavano ormai sepolte. In secondo luogo, la nozione di sessualità e i cosiddetti "comportamenti a rischio" vengono spesso etichettati come vergognosi, incivili e innaturali, con le stesse modalità già viste in precedenza: denigrando, disprezzando e prendendo le distanze da tali pratiche. Sia in merito alle caratteristiche della malattia, sia per quanto riguarda il giudizio sociale sulla condotta del malato, si possono riscontrare delle somiglianze con i mali precedentemente trattati, come pure è interessante comprendere i punti in cui si oppongono.

Innanzitutto, è forse l'epidemia che più di tutte rappresenta l'invasione del corpo umano, ancor più di quanto avviene col cancro. Sebbene sia un'invasione, è diversa da quella cancerogena: con il tumore le cellule si trasformano, mentre con l'AIDS muoiono direttamente. Un altro elemento su cui possiamo confrontare le due malattie è il vocabolario militare: nel caso del cancro viene spesso utilizzato per descrivere la patologia e le modalità con cui annienta l'organismo, ma con l'AIDS il suo impiego arriva quasi all'esasperazione. Va sottolineato che nella società moderna l'utilizzo della guerra come mezzo per mobilitare le masse è molto diffuso: già negli anni Venti del secolo scorso, la campagna italiana contro la tubercolosi si chiamava "Guerra alle Mosche", mediante la quale

le mosche venivano rappresentate come aerei nemici che sganciavano bombe “virali” sulla popolazione italiana¹⁹. Pensando anche ai vari slogan “guerra contro le droghe” o “lotta alla povertà”, si può affermare che l'impiego del linguaggio militare nella vita quotidiana è un tratto tipico della società che si delinea nel corso del '900. Effettivamente, il XX secolo è un periodo pieno di conflitti e guerre, quindi il vocabolario militare ha un forte impatto sulla popolazione perché riesce a enfatizzare determinati temi.

Una differenza sostanziale rispetto al cancro è che l'AIDS si evolve per tappe (dalla contrazione del virus HIV, fino al manifestarsi della patologia) e questo lo rende simile alla sifilide, anch'essa descritta spesso nelle sue varie fasi. Non dobbiamo dimenticare che condivide con la sifilide anche una delle possibili vie d'infezione, ovvero quella sessuale. Questo punto risulta molto importante per il nostro studio: la maggior parte delle opere letterarie che trattano il tema dell'AIDS riguarda infatti soggetti che hanno contratto il virus attraverso rapporti sessuali. Tale peculiarità le rende due tra i mali più severamente condannati nel corso della storia, perché la trasmissione sessuale unisce eccesso e perversione in un'unica azione riprovevole. Inoltre, nel caso dell'HIV, è necessario ricordare che questo tipo di contagio colpisce soprattutto la comunità gay. Questo dato è importante perché i protagonisti delle opere che tratteremo sono effettivamente tutti omosessuali. Ancor prima della comparsa del virus, questi soggetti vengono giudicati negativamente dalla società in cui vivono a causa della loro natura (l'omosessualità è stata a lungo ritenuta una malattia mentale o un crimine); quando diventano il gruppo maggiormente a rischio e quindi i principali veicoli di trasmissione del virus, la loro condotta sessuale viene giudicata irresponsabile e il rifiuto da parte del resto della comunità si fa più netto.

A causa di questi fattori, il malato si sente disprezzato ed emarginato a tal punto che si vergogna del virus e, a volte, perfino di se

¹⁹ Cfr. Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Taurus, Barcelona, 1996, p.47.

stesso. La paura del giudizio dei familiari e dei conoscenti, come pure quella di perdere il lavoro, lo portano a tenere nascosto l'eventuale risultato positivo del test. Se in caso di cancro il medico e la famiglia cercano di proteggere il paziente dalla diagnosi negativa, a volte nascondendo le reali condizioni in cui versa, con l'AIDS ci troviamo di fronte al problema opposto, ovvero il malato cerca di occultare la sua condizione per il timore di essere allontanato e rifiutato dai vari ambiti sociali. In definitiva, il giudizio, la critica e l'immediata imputazione di colpa a causa dell'irresponsabilità del soggetto generano una distinzione preoccupante tra i sieropositivi e il resto della collettività. L'infecto, pur essendo una persona emarginata nella sua solitudine, entra a far parte di una comunità sieropositiva, più specificamente di un determinato "gruppo a rischio": questo elemento emerge con forza nelle opere che studieremo, soprattutto nelle cronache urbane del cileno Lemebel, nelle quali si sottolinea la coesione all'interno della comunità di travestiti di Santiago del Chile nel drammatico momento dell'epidemia causata dal virus HIV.

Se finora sono stati evidenziati alcuni punti che rendono l'AIDS simile ad altre malattie, verranno in seguito indicate alcune caratteristiche distintive che lo differenziano. In primo luogo, non è una sola malattia ben identificata e circoscritta, ma dà luogo a un quadro clinico in cui il sistema immunitario non funziona, rendendo quindi l'organismo soggetto a contrarre un vasto numero di virus e patologie differenti. In secondo luogo, lo rende unico il fatto di essere permanente. Se per malattie come TBC o cancro per quanto letali si è trovata una cura, l'AIDS, anche se non più mortale, rimane un male cronico; ancora non c'è cura che elimini completamente il virus dall'organismo. Questa sua continuità nel tempo non riesce quindi a cancellare l'idea che la sentenza di morte, incombente sulla testa dell'infecto, venga solo ritardata, ovvero che sia solo una questione di tempo. Infine, un'altra caratteristica a renderla così spaventosa nell'immaginario comune è la sua "invisibilità": non è facilmente intercettabile, se non tramite analisi del sangue specifiche, in

quanto i sintomi che si possono manifestare dopo aver contratto l'HIV sono tanti e, quindi, spesso equivoci.

3.1 Il capitalismo: un terreno fertile

Per anni la ricerca delle origini del virus ha impegnato esperti in ambito medico di tutto il mondo, i quali hanno cercato di capire se effettivamente la patologia fosse un'evoluzione del virus SIV (*Simian immunodeficiency virus*, in italiano Virus di immunodeficienza delle scimmie) riscontrato in determinate specie di scimmie, o provenisse da altri ceppi rilevati in alcune specie di felini. Sebbene identificato per la prima volta negli anni Ottanta, è molto probabile che l'AIDS non sia una malattia nuova. Studi recenti hanno elaborato la teoria che il virus sia apparso intorno al 1930 in Africa, iniziando poi a diffondersi nel pianeta nella seconda metà degli anni Sessanta attraverso diverse forme di migrazione. Inoltre, essendo un virus di lenta incubazione, a maggior ragione dilagò probabilmente e inavvertitamente durante i decenni precedenti²⁰.

Ancora una volta si nota come le origini di una malattia vengano rintracciate fuori dai confini “sicuri” del proprio Stato, associandole a individui stranieri spesso provenienti da luoghi esotici e primitivi. Per questo si pensa che il virus HIV provenga dall'Africa per approdare ad Haiti, poi agli Stati Uniti e, infine, in Europa. Ovviamente, in merito a queste teorie sulle origini africane, non si è fatta attendere una controreazione: nasce la tesi (sostenuta da medici, giornalisti, docenti universitari ecc...), secondo la quale il virus è il prodotto di una guerra batteriologica sfuggita di mano agli Stati Uniti, il cui scopo poteva essere quello di diminuire il tasso di natalità del continente africano.

²⁰ Per un approfondimento sulle origini della malattia, Alicia Vaggione elabora un brillante saggio in cui riunisce le varie teorie e speculazione elaborate durante gli anni Novanta. Tale studio, dal titolo “Ensayo de una periodización acerca de diferentes fases o estadios de la enfermedad”, è inserito dall'autrice come conclusione alla sua opera *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina* (2013).

A questo punto, abbiamo la seconda teoria sulle origini: alle speculazioni sullo straniero si aggiungono quelle sul complotto politico, con relativa creazione del virus in laboratorio. Visto il periodo storico (nel pieno della Guerra Fredda), il virus diventa un'arma mediatica utilizzata dai due blocchi, ovvero USA e URSS. Ad esempio, nell'ottobre del 1985 il settimanale sovietico *Literaturnaya Gazeta*²¹ pubblicò un articolo, nel quale si accusava il governo americano di aver inventato il virus durante le ricerche per la guerra batteriologica tenutasi a Fort Detrick (Maryland) e poi diffuso dai militari americani in missioni all'estero. Questa storia si divulgò praticamente in tutto il mondo finché, con l'arrivo di Gorbachov, venne tutto smentito²².

Il caso appena citato non deve sorprendere perché, quando si tratta di propaganda politica, i leader cercano di far presa il più possibile sulle masse; il pericolo di epidemie genera un forte allarmismo che risulta perfetto per screditare il nemico politico. Soprattutto nelle ideologie autoritarie, che si servono del terrore come arma per mantenere il controllo sulla popolazione, la minaccia di un'imminente invasione epidemica che mina la sicurezza e la salute dei cittadini risulta veramente efficace a tale proposito. Per fornire un esempio pratico, Jean Marie Le Pen²³ in Francia ha cavalcato l'onda del panico generato dall'AIDS, chiedendo il test nazionale obbligatorio e la quarantena di qualsiasi persona che risultasse sieropositiva; Le Pen è arrivato persino ad aggettivare alcuni oppositori politici come *sidatiques*.

Se finora sono state esposte alcune teorie sulle origini del virus e i risultati (principalmente politici) che hanno provocato, per poter ampliare il ventaglio di possibili speculazioni sulle origini del morbo, dobbiamo

21 La *Literaturnaya Gazeta* è un settimanale culturale e politica pubblicato prima in Unione Sovietica, poi in Russia, fondato nel 1830 da un gruppo letterario guidato da Anton Delvig e Alexander Pushkin.

22 Cfr. Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Taurus, Barcelona, 1996, pp.66-67.

23 Jean Marie Le Pen (La Trinité-sur-Mer, 20 giugno 1928) è un politico francese, fondatore del partito di estrema destra Fronte Nazionale, noto anche per le sue affermazioni razziste e antisemite.

soffermarci ad analizzare un fenomeno che risulta fondamentale ai fini di questo percorso: il capitalismo. Come vedremo, quest'ultimo ha avuto il potere di cambiare fortemente la conformazione della nostra società, accorciando le distanze, accelerando i ritmi, creando quel nuovo personaggio al centro del dibattito sulle origini e, peggio ancora, colpevolizzato per aver propagato il virus: il viaggiatore, sia per lavoro (assistente di volo), sia per piacere (soprattutto nel caso del turismo sessuale). Una volta compreso questo argomento, si potrà inserire la figura dell'omosessuale, forse il soggetto maggiormente danneggiato da questo sistema.

All'inizio degli anni Ottanta, la comparsa dell'AIDS ha un forte impatto emotivo sulla comunità mondiale. Ciò lo si deve al fatto che i progressi scientifici nel campo della medicina, per lo meno nei paesi sviluppati, hanno raggiunto un livello tale da permettere una sorta di immunità rispetto a pestilenze della portata delle malattie precedentemente menzionate; una specie di raggiunta tranquillità generale infusa dalle soddisfazioni e conquiste mediche del XX secolo. La comparsa improvvisa dell'AIDS è un colpo letale, vista anche la peculiarità della malattia (per esempio la lentezza nella comparsa dei sintomi o la lunghissima durata dell'incubazione), a cui si deve aggiungere il nuovo tipo di società ormai saldamente stabilito.

La differenza rispetto alle altre pesti storiche sta nel fatto che negli anni Ottanta nasce una diversa cultura della mobilità, con una contrazione dei tempi di percorrenza che genera un accorciamento delle distanze; ciò porta tutti i punti del globo ad essere connessi tra di loro in un'ottica di prossimità e vicinanza del tutto nuova. Il continuo abbassamento dei costi per spostarsi su lunghe distanze, insieme all'utilizzo di nuove tecnologie comunicative, sono parte del lungo processo di trasformazione strutturale del capitalismo iniziato a fine Ottocento, che a metà del XX secolo risulta ormai obsoleto. Questo perché il vecchio capitalismo industriale era immobile: la rigida burocrazia statale, che solitamente nei secoli scorsi

veniva gestita da un ristretto gruppo di persone, risulta troppo arretrata per la società che si sta delineando. Oltre a non permettere il consolidarsi e le evoluzioni della nuova dinamicità, impediva una migliore divisione delle ricchezze rispetto alla crescente popolazione mondiale²⁴.

Questa disuguaglianza provocò la nascita di lotte sociali contro istituzioni, governi e corporazioni alla fine degli anni Sessanta, periodo in cui, oltre alle proteste di carattere economico, s'inneggiava all'amore libero e alla libera fruizione delle droghe: in poche parole, un forte desiderio di completa rottura con gli schemi precedentemente imposti. I giovani lottavano per cambiare la società e (forse inconsciamente) adattarla ad un nuovo tipo di capitalismo più flessibile. Il nuovo uomo che nacque da questo assetto socio-politico era ansioso, impaziente e votato al movimento permanente, non possedeva e non voleva né un luogo di appartenenza, né di permanenza.

Il prodotto dell'economia neo-liberale è un giovane che non ha e rifiuta di avere grandi responsabilità, assorbito dal consumo insaziabile, sia materiale di oggetti, sia di piaceri (anche sessuali) e, soprattutto, di viaggi: da semplice consumatore-collezionista diventa consumatore-turista. Lo stimolo non è più l'oggetto in sé, ma il processo per averlo, perché il desiderio di possedere qualcosa cessa appena lo si ottiene.

Questa premessa è indispensabile per poter comprendere quanto segue: la transizione dal vecchio capitalismo immobile al nuovo stile di vita dinamico e globale sarà il motore dell'espansione epidemica, la quale utilizzerà come tramite questo nuovo personaggio votato alla velocità, al consumo e al movimento. I cambi strutturali e culturali, che avrebbero costituito il terreno fertile per la nostra malattia, furono talmente radicali da modificare la concezione del mondo stesso, definendolo appunto globalizzato.

La maggior possibilità di spostamento e connessione viene

²⁴ Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, pp.29-31.

promossa come simbolo di un rafforzamento della democrazia da parte delle gerarchie di potere dei vari stati, celebrando il raggiungimento di un sistema accessibile a tutti, dove non c'è più spazio per la secolare contrapposizione tra zone sviluppate e sottosviluppate. Si festeggia il superamento delle barriere che finora hanno diviso i paesi ricchi da quelli poveri: la globalizzazione è ormai il simbolo di un flusso continuo di ricchezza che raggiungerà velocemente ogni angolo remoto del globo. È la concretizzazione di un mondo in cui flussi costanti e rapidi, di persone e denaro, arricchiranno e miglioreranno le condizioni di vita, sia sotto il profilo economico, che delle relazioni umane stesse.

3.2 L'omosessuale al centro della scena

Risulta interessante che, secondo numerosi sociologi, sia proprio l'omosessuale la personificazione di quel prodotto della nuova politica capitalista (questo giovane senza radici, che si muove continuamente): questi dissidenti, che fuggono dagli schemi sociali imposti nel corso della storia, sono paradossalmente coloro che rappresentano più di ogni altro l'individuo "perfetto" delle nuove coordinate sociali. Effettivamente, gay (almeno negli anni Settanta) significa non avere né legami e limitazioni matrimoniali, né figli da crescere, che nella maggior parte dei casi comportano una sedentarizzazione del nucleo familiare; ciò permette quella continua mobilità simbolo della nuova società. Sono semplicemente giovani che possono godere della politica del consumo sotto ogni aspetto: quello materiale, quello del viaggio e quello sessuale, che, come si comprenderà, è il più importante ai fini del nostro studio.

In merito allo spostamento e al rifiuto di un luogo di appartenenza dove riconoscere le proprie radici, è proprio l'omosessuale colui che incarna a pieno regime queste caratteristiche. Scappando dalla norma

sociale, inseguendo la libertà e l'inappagabile consumismo del periodo, personifica il nuovo capitalismo neoliberale e, paradossalmente, sarà per questo accusato di essere il simbolo della logica dell'eccesso, motore della piaga stessa. Tutti questi soggetti mossi dall'impulso del viaggio (omosessuali, travestiti, transessuali) devono quindi confrontarsi con l'accusa di essere i principali colpevoli della propagazione del virus, rinnovando il legame storico tra omosessualità e patologia, a cui si aggiunge un terzo elemento, lo spostamento-fuga. L'isolamento e la persecuzione dell'omosessuale ha radici profonde all'interno della società e ciò accade anche in letteratura, ancor prima che l'AIDS faccia la sua comparsa.

La frustrazione di essere ritenuto un soggetto pericoloso a causa della propria "diversità" rispetto alla norma sociale vigente è un tratto tipico dell'omosessuale, soprattutto se si trova a vivere la sua vita in un regime dittatoriale. Ciò avviene ad esempio ne *Il beso de la mujer araña* (1976) dell'argentino Manuel Puig, nel quale l'autore racconta la situazione drammatica di Molina, un personaggio omosessuale incarcerato²⁵. Lo scrittore stesso è un "dissidente" sessuale: dopo la pubblicazione dell'opera *The Buenos Aires Affair* (1973), questa viene proibita dal governo, l'autore riceve direttamente minacce dall'organizzazione *Triple A*²⁶ e, di conseguenza, opta per l'auto-esilio in Messico per non tornare mai più al suo paese natale.

L'opera di Puig è solo un esempio dell'ampio ventaglio letterario sul tema della drammatica situazione dell'omosessuale, che però ci aiuta a comprendere l'estrema necessità di fuga, sintomo di una continua ricerca

25 L'opera è ambientata nel periodo storico in cui realmente versava l'Argentina. Nel 1976, una giunta militare capeggiata dal tenente generale Videla rovesciò il governo peronista di María Estela Martínez de Perón e iniziò il denominato Proceso de Reorganización Nacional. Fu un'epoca di forte repressione di qualsiasi opposizione al regime, violando i diritti umani e facendo sparire migliaia di persone (i cosiddetti *desaparecidos*). La giunta militare restò al potere fino al 1983, quando furono indette libere elezioni alle quali prevalse il leader radicale Raúl Alfonsín.

26 *La Alianza Anticomunista Argentina* (AAA) è stata un gruppo terrorista e paramilitare dell'estrema destra peronista, attivo in Argentina durante gli anni Settanta, periodo in cui minacciò, uccise e fece sparire centinaia di artisti, intellettuali e politici di sinistra.

di qualcosa. Le parole di Augusto D'Halmar²⁷ esprimono perfettamente questa situazione:

No tenía ni una madriguera que pudiera llamar hogar, ni un simple agujero que pudiera llamarse patria, yo a quien no esperaba nadie en ninguna parte y que no poseía sino todo el mundo y toda la vida, el pabellón unitario de los cielos y la desolada libertad de ser un hombre de doquiera, deseé limitarme, recluirme en algún sitio que me fuese propicio²⁸.

Intraprendere un viaggio per smarcarsi dal luogo di provenienza diventa il tratto distintivo degli omosessuali in cerca di una comunità transnazionale. Questo anelato agglomerato sociale non trova una concreta realizzazione in nessun luogo fino alla seconda metà del '900, quando questi individui riescono a trovare il loro spazio, sia quello reale della metropoli moderna, sia quello immaginario della letteratura.

Possiamo datare al 1969 il momento in cui la comunità gay smette di essere solo un fantasma della società per diventarne invece parte attiva e presente. Questo è l'anno in cui iniziano i cosiddetti moti di Stonewall, un bar gay di New York dove la polizia irrompe nella notte tra il 28 e il 29 giugno; come risposta a tale retata e, più in generale, al sistema legale omofobo statunitense, la comunità gay si ribella, scontrandosi violentemente con le forze dell'ordine. Quel 29 giugno 1969 è da allora riconosciuto come il giorno d'inizio dei movimenti di emancipazione gay nel mondo intero. Inoltre, cominciano vere e proprie migrazioni di massa verso New York e San Francisco, dove ormai si formano interi quartieri abitati solo da omosessuali, in pratica dei ghetti gay. Questa conquista dello spazio cittadino da parte della comunità LGBT viene accompagnata

27 Augusto Jorge Goemine Thompson (Valparaíso, 23 aprile 1882 – Santiago, 27 gennaio 1950), è stato uno scrittore cileno, vincitore del Premio Nacional de Literatura nel 1942. Il suo romanzo *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924) fu forse il primo romanzo ispano-americano a trattare il tema di una relazione omosessuale. Il passaggio citato appartiene alla cronaca *El hermano errante*, inserita in *Antología de Augusto D'Halmar* (1963).

28 Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, p.43.

dal libero consumo di sesso e da una perpetua festa per le libertà raggiunte.

La celebrazione delle vittorie dei moti iniziati nel 1969 continua fino a quando l'AIDS spazza via ogni tipo di festeggiamento, dato che la comunità gay, come ben noto, sarà quella più colpita dalla piaga. È per questo motivo alla malattia, oltre alla denominazione medica ufficiale, vengono associati vari appellativi fortemente dispregiativi: peste rosa, cancro gay ecc...

3.3 Sogni e speranze della globalizzazione svaniscono

Questa utopia dell'ormai raggiunto benessere comunitario globale lasciò presto spazio alla disillusione e alla crisi dei valori e delle libertà appena celebrate. Soprattutto nei paesi più poveri (in America Latina per esempio), insieme alla crescita del malcontento, nacque una tesi secondo la quale i potenti del mondo avessero semplicemente trovato un altro modo per sfruttare i più deboli. L'uguaglianza economica all'interno delle singole nazioni (o tra stati diversi) non fu mai raggiunta, anzi crebbero le disuguaglianze; le gerarchie che avevano promosso quell'utopico vento democratico del mercato libero continuarono ad arricchirsi a spese delle classi sociali più disagiate. A causa del capitalismo e del neoliberismo, venne consolidata l'egemonia dei paesi più sviluppati; le corporazioni multinazionali massimizzarono i propri profitti attraverso accordi commerciali vantaggiosi, possibili grazie a quel libero mercato che loro stesse avevano contribuito a creare.

La svolta conservatrice del mondo occidentale (Margaret Thatcher nel Regno Unito e Ronald Reagan negli USA) fu la prova definitiva che il progetto di equa libertà e benessere globale, precedentemente auspicato e promosso, era stato solo un'ulteriore rafforzamento della

contrapposizione tra Nord e Sud del mondo. Attraverso la promozione del consumo sfrenato, i governi avevano favorito lo sviluppo dell'impresa privata e ridotto gli investimenti per il Welfare. Questo giro di vite sul settore pubblico dello Stato venne accompagnato da forti restrizioni di stampo conservatore nell'ambito delle libertà stesse. In poche parole, la libertà indiscussa d'iniziativa economica, baluardo dei settori politici di destra, doveva essere corrisposta da un conseguente schiacciamento dell'emancipazione e dei diritti ottenuti, perché la classe dirigente temeva che determinate libertà potessero solo generare la richiesta di ulteriori concessioni da parte della popolazione, con il rischio di sfuggire al controllo statale. In definitiva, quell'ideale di libero mercato che avrebbe dovuto affossare le restrizioni, concedere le libertà e generare benessere per tutti appariva già come una mera utopia.

Nei paesi dell'America Latina, che avrebbero dovuto beneficiare delle politiche economiche della globalizzazione (sotto lo slogan del neoliberismo), si rinnovò quel sentimento di avversione verso la prepotenza imperialista degli USA, ritenuti i principali colpevoli dalla popolazione sudamericana. Per far fronte ai sostenitori di questa teoria, i centri del potere etichettarono ogni tentativo *no global* come una minaccia al mondo intero; questa gestione delle opposizioni sfruttò proprio la comparsa dell'AIDS. Siccome la piaga doveva essere gestita prontamente, quale miglior occasione per legittimare l'intervento assistenziale dei potenti del pianeta, in quei luoghi dove non esistevano i mezzi economici per fermare e contrattaccare la nuova epidemia. Infatti, i primi farmaci per combattere il virus vennero prodotti negli Stati Uniti e commercializzati a prezzi elevatissimi, con la corrispondente impossibilità di acquistarli nelle zone più povere del mondo. Oltretutto, era impensabile concedere il brevetto per permettere produzione dei farmaci e, di conseguenza, perderne il monopolio assoluto.

L'AIDS fece la sua comparsa in un momento nel quale si fortificò il vincolo retorico tra la malattia e la dissidenza morale e civile in questo

periodo di conservatorismo. In poco tempo dilagò lo stereotipo che la patologia riguardasse prettamente gli omosessuali e che li avrebbe eliminati tutti: fu una sorta di ritorno al passato. Le forze politiche al comando strumentalizzarono la situazione per tornare a sottolineare l'importanza di valori tradizionali come la famiglia, risvegliando quei sentimenti omofobi assopiti durante l'ultimo decennio, ma legittimati adesso dai governi stessi.

In questo contesto, è opportuno segnalare un caso di contagio del 1985 che fece il giro del mondo, vista la sua importanza mediatica: l'attore Rock Hudson²⁹. Questo avvenimento dette alla malattia una visibilità mondiale e una spettacolarità fino a quel momento inedite. Inoltre, l'attore era il simbolo dell'eterosessualità, i personaggi interpretati nei suoi film erano emblemi e paladini dei valori conservatori della famiglia tradizionale. Il fatto che una celebrità così rappresentativa dello stereotipo eterosessuale fosse gay fu ciò che più sconcertò l'opinione pubblica, sfatando il mito che solo gli effeminati sono gay.

Soprattutto in America Latina, questa presa di coscienza creò un forte allarmismo. Questo tema verrà abbondantemente approfondito nel capitolo seguente, per comprendere la concezione del soggetto maschile (gay e non), e la sua trasformazione con l'avvento del capitalismo e dell'AIDS. Prima di passare allo studio approfondito di tale personaggio, occorre tornare brevemente sulla questione della malattia vista come male "straniero".

Precedentemente, abbiamo constatato come, durante la storia, le origini delle malattie fossero generalmente ricercate fuori dai confini del proprio Stato; si tende a colpevolizzare lo straniero, l'altro diverso da sé, che viene accusato di essere infetto, di aver attraversato le frontiere e

29 Roy Harold Scherer Jr (Winnetka, 17 novembre 1925 – Beverly Hills, 2 ottobre 1985) è stato un attore statunitense. La sua morte per AIDS è ricordata come uno degli eventi che hanno portato a sensibilizzare l'opinione pubblica riguardo all'argomento; inoltre, fu forse uno dei primi attori di cui Hollywood dovette rompere il tipico silenzio che si manteneva sulla vita privata delle sue *stars*.

aver contagiato la popolazione autoctona. Questo meccanismo entra in azione anche nel caso dell'HIV, ma la popolazione presto si rende conto di quanto certi tipi di calcoli e di ragionamenti per risalire alla “fonte” del virus siano inutili. Nella società globale i flussi di persone, che si muovono liberamente e velocemente ogni giorno per tutto il globo, sono tali da spostare l'attenzione dal luogo d'origine al veicolo privilegiato della nuova piaga: il viaggiatore. In merito a questo individuo, il turista e l'assistente di volo sono probabilmente le due categorie maggiormente accusate della trasmissione del virus.

Il viaggiatore per turismo sessuale che arriva nelle isole caraibiche dal Vecchio Mondo è un soggetto fortemente criticato durante gli anni Ottanta (perché prima, sebbene esistesse già, non generava il panico prodotto dal possibile contagio con sieropositivi).

L'assistente di volo incarna perfettamente il nuovo terrore del contagio dovuto alla connessione globale, a causa della quale ogni parte del mondo può essere raggiunta facilmente e, quindi, infettata. Questo individuo, il cui lavoro consiste nell'intraprendere traversate aeree infinite, recandosi in centinaia di luoghi e viaggiando migliaia di chilometri ogni giorno, diventa il rappresentante mondiale del contagio, ovvero il contrario della sicurezza ricercata all'interno dei confini del proprio Stato.

La ricerca delle origini avviene quindi ricostruendo le rotte di trasmissione, riuscendo finalmente ad individuare il *paciente zero*. Tale individuo viene presto riconosciuto in Gaëtan Dugas, una persona che incarna tutti gli elementi finora menzionati: assistente di volo, giovane, omosessuale, che quindi riunisce la migrazione per motivi di lavoro al turismo sessuale³⁰.

30 Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, p.70.

4 La situazione in America Latina

Dopo la morte di Rock Hudson e la spettacolarizzazione mediatica della sua malattia (e della sua omosessualità), si può veramente affermare la nascita di una coscienza mondiale sull'epidemia in corso. Per poter parlare dell'argomento riguardo all'America Latina, risulta essenziale addentrarsi all'interno delle dinamiche proprie del continente, in quanto caratterizzate da specifici aspetti culturali.

In primo luogo, va sottolineato quanto il processo di liberazione della sessualità sia stato differente rispetto agli Stati Uniti; anche se partita dal Nord America, l'emancipazione della comunità gay ispano-americana ha ovviamente intrapreso il proprio percorso indipendente.

In secondo luogo, gli assetti politici sono completamente diversi: durante gli anni Settanta, nella maggior parte dei paesi latinoamericani, numerosi colpi di stato rovesciano i governi per instaurare dittature militari e/o rivoluzionarie, che hanno forti conseguenze sui gruppi sociali minori oggetto di questo studio (omosessuali e travestiti principalmente).

In merito a quest'ultimo punto, è necessaria una riflessione profonda sulla figura del soggetto maschile (etero e gay) specifica della società sudamericana, che si riversa totalmente nell'immaginario letterario.

Infine, non dobbiamo assolutamente dimenticare ciò che è stato precedentemente analizzato: il capitalismo neoliberale promosso e imposto dagli USA che, sommato alla nuova epidemia, non tarderà nel destare sospetti su un possibile complotto economico-politico, finalizzato al consolidamento di una nuova forma di colonialismo.

Una vicenda curiosa utile a comprendere il rifiuto del neo imperialismo è la conferma della figura dell'assistente di volo come personaggio disprezzato. Nel 1984, anno in cui muore il precedentemente citato Dugas, a Medellín (Colombia) viene ipotizzato il primo caso

sieropositivo colombiano: ovviamente un *azafato*. La nuova figura del “viaggiatore seriale” (per lavoro o per piacere) rappresenta ormai quella globalizzazione che, se prima significava libertà assoluta nella circolazione di persone e beni, con la comparsa del virus diventa un fenomeno che facilita il contagio, veicolando la malattia per tutto il globo. Pertanto, le teorie in merito all'imperialismo statunitense si fanno strada all'interno della popolazione sudamericana. Si possono riscontrare ben presto alcune testimonianze di questo fenomeno, come ad esempio l'intervista rilasciata da una prostituta haitiana nel 1987, durante la quale la donna definisce l'AIDS una malattia falsa creata dal governo statunitense per approfittarsi dei paesi poveri³¹.

In America Latina si comincia quindi a sospettare una connessione sempre più stretta tra l'intervento politico-economico e la comparsa della malattia; in ogni modo, una volta varcati i confini, la piaga aziona una serie di meccanismi. I gruppi dissidenti omosessuali, che già non godono di quelle libertà ottenute negli Stati Uniti dopo i moti di Stonewall, devono far fronte all'epidemia e, principalmente, alle accuse mosse dal resto della popolazione e dai regimi stessi. A Cuba, per esempio, s'instaura una politica del terrore con esami obbligatori e internamento forzato nei famosi *sidario cubanos*³², che induce i sospettati a vivere con clandestinità la propria condotta sessuale (infetto o no ormai non conta più, l'omosessuale cubano si vede portar via le proprie libertà fondamentali solo perché soggetto a rischio).

Nei casi in cui i governi non reagiscono così duramente, invece di rimanere nascosti o fuggire in esilio, i gruppi dissidenti sopravvivono e alzano la voce, chiedendo maggiori diritti e tutele da parte delle istituzioni

31 Le notizie sull'assistente di volo e l'intervista citata vengono riportate da Lina Meruane nel suo saggio *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida* (2012). Per un approfondimento si consiglia l'opera della scrittrice perché documenta ampiamente come viene percepita in America Latina la comparsa dell'AIDS.

32 Il primo fu il *sidario* de Los Cocos, aperto nel 1986 con solo 24 pazienti, i quali però crebbero esponenzialmente negli anni successivi, con la conseguente apertura di altri 17 sanatori.

che li umiliano e li denigrano o, ancor peggio, li ignorano direttamente. Paradossalmente, nel momento più grave della crisi, i soggetti maggiormente discriminati sono coloro che pretendono più attenzione e richiedono una sorta d'inclusione nella propria nazione, stanchi e sdegnati dal continuo fuggire.

Poco tempo prima fare *coming out* spaventava perché, una volta presa tale decisione, spesso si optava per quel viaggio errante di cui abbiamo precedentemente parlato, in quanto preferibile a un possibile (quasi sicuro) rifiuto da parte della famiglia o un'esclusione dalla vita pubblica. Adesso lo stesso gesto diventa simbolo di una richiesta d'attenzione affinché lo "stato patrio" s'incarichi di tutti i suoi cittadini.

4.1 Il soggetto maschile latinoamericano

Per riuscire a comprendere l'omosessuale sudamericano, dobbiamo analizzare la costituzione del soggetto maschile nella letteratura di questi paesi, ancor prima di quello gay. Esistono alcune difficoltà di fondo nello studio di tale personaggio, in quanto vanno tenute in conto le circostanze socio-culturali presenti nel momento dell'apparizione del testo.

In primo luogo, va considerato che in America Latina c'è voluto molto tempo prima che si potesse considerare l'esistenza di una versione maschile omosessuale: ciò significa che per decenni nell'immaginario latino il soggetto gay era solo e soltanto l'effeminato. Questa convinzione si esprime in letteratura descrivendo tale individuo prettamente con tratti e caratteristiche femminili, anche se un uomo può essere "attivo" o "passivo" a livello sessuale, senza dover necessariamente cambiare genere: tale fattore viene considerato una vera minaccia per *el hombre macho* tipico dell'immaginario latino³³.

33 Cfr. Alfredo Villanueva, *Ficciones sexuales latinoamericanas y la constitución del sujeto masculino*, in "Ciberletras", n. 16, 2006, pp.1-2.

La morte di Rock Hudson, oltre a dare risonanza mondiale all'AIDS, dichiara l'omosessualità di un attore di Hollywood, forse il maggior rappresentante dell'eterosessualità sul grande schermo. Tale avvenimento, se stupisce l'opinione pubblica statunitense, in Sud America genera un forte panico: in pratica, nasce una nozione di mascolinità che non esclude la componente femminile.

In ogni modo, prima di questa presa di coscienza, se culturalmente non si percepiva l'omosessuale come maschile, ecco che veniva allora rappresentato come femminile, ed è per questo che il travestito occupa una posizione così predominante nella letteratura ispano-americana.

Un esempio per capire il rifiuto e l'incapacità di accostare etero e omosessuale in ambito socio-culturale lo fornisce Villanueva, ricordando una conferenza su Martí, García Lorca e Ramos Otero³⁴ al Centro de Estudios Graduados alla New York University, che fu improvvisamente interrotta a causa di forti proteste. Il fatto di associare il nome di Martí, rivoluzionario combattente cubano, a due scrittori gay era impensabile e ritenuto valido motivo di contestazione³⁵. Questo avvenimento permette di comprendere quanto sia radicato tale pensiero nella cultura latinoamericana.

L'omosessuale è l'uomo che ha rapporti sessuali con un altro uomo, ma spesso sotto tale definizione rientrano solo i soggetti passivi del rapporto sessuale, sempre erroneamente riconosciuti come effeminati. In questo modo, il partner attivo della coppia non fa parte della categoria e, per tale ragione, è stato a lungo omesso dalle campagne di prevenzione contro la malattia.

Si capisce quanto sia difficile, anche a livello di produzione critica, trovare opere di scrittori e saggisti sudamericani liberi da questi pregiudizi

34 Manuel Ramos Otero (Manatí, 20 luglio 1948 – San Juan, 7 ottobre 1990) è stato un importante scrittore gay portoricano, morto per AIDS. Ha scritto opere di saggistica, poesia e narrativa.

35 Cfr. Alfredo Villanueva, *Ficciones sexuales latinoamericanas y la constitución del sujeto masculino*, in "Ciberletras", n. 16, 2006, pp.3-4.

sessuali, nei momenti in cui si voglia analizzare testi che trattano la tematica, o semplicemente scritti da autori omosessuali. Non va però tralasciata la controparte: selezionare determinati studi e scartarne altri, perché ritenuti pieni di pregiudizi e ipocrisie, porterebbe a snaturare il testo. Significherebbe eliminare i fattori socio-culturali che inducono lo studioso a intraprendere quel determinato percorso di analisi e imporre un approccio di studio alternativo, magari non errato, ma sicuramente diverso dall'originale. Pertanto, occorre muoversi con attenzione all'interno di questo ambito a causa del rischio di escludere una parte importante di produzione letteraria e saggistica.

In definitiva, notiamo come la globalizzazione, oltre ad instaurare una nuova forma di controllo economico capitalistico sui paesi più poveri, s'impone anche da un punto di vista socio-culturale, con la *loca* e il *travesti* (simbolo dell'omosessuale ispano-americano) che vengono soppiantati dallo stereotipo omosessuale nordamericano. Questa egemonia statunitense viene profondamente analizzata nelle cronache di Lemebel, dove ritroviamo tutti i temi trattati finora: un esempio di dittatura militare (Cile), la figura del travestito cileno, l'arrivo della piaga che cambia la vita di tale personaggio e, soprattutto, la globalizzazione che cerca di spazzare via la variante locale dell'omosessualità a favore del gay virile statunitense.

4.2 Il caso cubano

La formazione di gruppi dissidenti sudamericani ha una gestazione molto più lenta, a causa di vari fattori sociali, storici e culturali: le conoscenze sessuali delle differenti etnie locali, la forte influenza del cattolicesimo, i differenti flussi migratori, il processo d'industrializzazione lento e più volte interrotto. Ad ogni modo, prima o poi anche in America Latina questa

comunità dissidente inizia a formarsi, riuscendo, pur se con fatica, a superare i precetti morali nazionali.

Il ritardo nell'emancipazione e conquista di diritti da parte delle minoranze è dovuto agli assetti politici che si stabiliscono in America Latina nel corso degli anni Settanta. Non bisogna però pensare che fossero solo i regimi militari di destra (il Cile di Pinochet ad esempio) ad ostacolare la conquista dei diritti degli omosessuali. Se è vero che tali dittature li considerano degli invertiti e degli scherzi della natura, Fidel Castro e il suo governo rivoluzionario cubano li reputano un'aberrazione borghese³⁶.

In merito al caso cubano, i suoi assetti politici e, soprattutto, la produzione letteraria a proposito dell'AIDS, ci sarebbe moltissimo da studiare e analizzare. In questa sede si propone una breve panoramica storico-politica, per capire le scelte letterarie di alcuni noti e autorevoli scrittori.

Come sostiene Lina Meruane nel suo saggio, quando nel 1959 Fidel Castro rovescia la dittatura di Batista, viene creato un governo rivoluzionario: essendo in piena Guerra Fredda, gli Stati Uniti si preoccupano per la vicinanza di un regime di sinistra alle porte dei propri confini e tentano di indebolire lo stato (tentata invasione della Bahia de los Cochinos nel 1961). La controrivoluzione fallisce e ottiene l'effetto contrario, avvicinando il governo castrista all'Unione Sovietica, adottando quindi gli ideali marxisti-leninisti e stipulando accordi politico-commerciali con l'URSS. Con tale patto, Castro accetta anche l'ideale di purezza ideologica del socialismo sovietico, sanzionando chiunque tenda a minare tale integrità morale. I borghesi sono i nemici della patria, ai quali si sommano anche le *tres p: prostitutas, proxenetas e pederastas*. In questo clima, gli omosessuali si vedono minacciati quando il governo decide di dichiararli un'aberrazione borghese frutto del capitalismo statunitense e

36 Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, p.140.

optando per una politica omofoba. Da questo momento, i *pájaros* (gay effeminati) vengono considerati soggetti controrivoluzionari da smascherare, incarcerare o mandare ai lavori forzati per essere “riabilitati e riconvertiti” in autentici socialisti.

Scrittori come Reinaldo Arenas, Severo Sarduy³⁷ e tanti altri, da socialisti sostenitori della rivoluzione, si ritrovano ad essere considerati controrivoluzionari. Arenas rispecchia perfettamente la società cubana dell'epoca nelle sue opere nelle quali, accanto alla diretta critica e opposizione alle scelte omofobe del regime, racconta le storie di questi *pájaros*, comunità di persone per cui non c'è posto all'interno della propria nazione (anche se va ricordato che i primi testi di Arenas non parlano della comunità omosessuale). Il caso specifico dello scrittore cubano ci può aiutare a comprendere meglio il cambio della condizione dell'omosessuale con la comparsa dell'AIDS. Come già detto, inizialmente sostiene la rivoluzione castrista ma, già negli anni '60, a causa dell'impostazione dittatoriale e delle violenze esercitate, se ne allontana denunciandone gli abusi, e per questo viene incarcerato. Quando nel 1980 riesce a fuggire da Cuba (grazie al famoso esodo di massa degli omosessuali voluto da Castro)³⁸, arriva a New York nel momento apicale dell'epidemia, diagnosticatagli poi nel 1987.

Severo Sarduy, quando si riferisce al compatriota, parla delle sue tre ribellioni: la prima contro l'isolamento nella campagna della città natale di Holguín; la seconda, contro le politiche omofobe promosse dalla rivoluzione socialista; la terza, dall'esilio a New York, contro l'AIDS. Come

37 Severo Sarduy (Camagüey, 25 febbraio 1937 – Parigi, 18 giugno 1993) è stato un poeta, scrittore, giornalista, critico letterario e d'arte cubano e naturalizzato francese, morto anche lui a causa dell'AIDS. È stato un importante scrittore della letteratura cubana del novecento, appartenente al neobarocco latinoamericano. Tra le sue opere di narrativa ricordiamo titoli come *Cobra* (1972), con cui vinse il Premio Médicis; *Colibrí* (1984); *Pájaros de la playa* (1993). Rientra anche lui nella rosa di autori che si sono preoccupati della situazione dell'omosessualità durante il regime castrista.

38 Esodo di Mariel è il nome con cui è conosciuto il movimento di massa dei cubani che partirono dal porto di Mariel (Cuba) verso gli Stati Uniti tra il 15 aprile e il 31 ottobre 1980. È un episodio controverso in quanto sembra che Castro si sbarazzò di malati, delinquenti e dissidenti scomodi al regime.

abbiamo visto, spesso l'omosessuale intraprende la sua *errancia* in cerca di una comunità, e questo è ciò che muove Arenas, spinto anche alla fuga dalla propria patria data la situazione drammatica in cui versa; quindi, dopo il primo viaggio dalla città natale alla capitale, quando gli si presenta l'occasione, fugge in esilio a New York dove decide di intraprendere un ultimo viaggio, per scappare da una morte lenta e dolorosa a causa della malattia, suicidandosi nel 1990³⁹.

A proposito di Arenas, si vuole sottolineare quanto sia forte, in alcune sue opere, l'ansia di libertà e la necessità di fuga dal regime, ma una volta arrivato negli Stati Uniti, capisce che New York è solo il prodotto del libero mercato. Quando nel 1981 si stabilisce nella "Grande Mela", vive inizialmente la felicità di aver trovato un luogo dove, dopo le già citate manifestazioni di Stonewall del 1969, sta crescendo una comunità omosessuale; purtroppo ogni entusiasmo sfuma con la comparsa della malattia. E pur riuscendo a vivere un periodo di libertà, vede concretamente come tale collettività stia già sparendo sotto i colpi inesorabili della malattia.

Tutto questo è raccontato nell'opera autobiografica dell'autore, *Antes que anochezca* (1992), nella quale sono presenti vari elementi di riflessione utili per il nostro percorso di studio. Iniziata quando si trovava ancora a Cuba, egli denuncia e critica il sistema autoritario e corrotto castrista, come possiamo già notare dall'introduzione:

se nos ocurrió la idea de hacer una carta abierta a Fidel Castro solicitándole un plebiscito, más o menos como el que se le había hecho a Pinochet. [...] La carta se publicó en los periódicos y fue un golpe terrible para Castro, pues puso en evidencia que su dictadura era aún peor que la de Pinochet, pues él jamás iba a hacer elecciones⁴⁰.

Questo è solo un esempio degli attacchi rivolti allo Stato cubano, dal

39 Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, p.139.

40 Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Fábula Tusquets Editores, Barcelona, 2011, p.13.

momento che anche le opere precedenti di Arenas contengono numerose critiche dirette al governo castrista, ad esempio il saggio *Necesidad de libertad* (1986). Ma ciò che più sembra fare al caso nostro è la tesi del complotto politico sostenuto dallo scrittore quando riflette sulle origini della malattia:

no he hablado mucho del SIDA. No puedo hacerlo, no sé qué es. Nadie lo sabe realmente. He visitado decenas de médicos y para todos es un enigma. Se atienden las enfermedades relativas al SIDA, pero el SIDA parece más bien un secreto de Estado. Sí puedo asegurar que, de ser una enfermedad, no es una enfermedad al estilo de todas las conocidas. Las enfermedades son producto de la naturaleza y, por lo tanto, como todo lo natural no es perfecto, se pueden combatir y hasta eliminar. El SIDA es un mal perfecto porque está fuera de la naturaleza humana y su función es acabar con el ser humano de la manera más cruel y sistemática posible. Realmente jamás se ha conocido una calamidad tan invulnerable. Esta perfección diabólica es la que hace pensar a veces en la posibilidad de la mano del hombre. Los gobernantes del mundo entero, la clase reaccionaria siempre en el poder y los poderosos bajo cualquier sistema, tienen que sentirse muy contentos con el SIDA, pues gran parte de la población marginal que no aspira más que a vivir y, por lo tanto, es enemiga de todo dogma e hipocresía política, desaparecerá con esta calamidad⁴¹.

In primo luogo, va sottolineata ancora una volta la teorizzata origine straniera del virus, che però in questo caso risulta ancor più radicale. L'autore ritiene che il virus non nasca in natura, per questo motivo la malattia è un enigma per i medici che non riescono a trovare una cura. Da questo ragionamento nasce ovviamente la tesi del complotto politico dei potenti del mondo per distruggere ed estinguere le classi più deboli e ai margini della società. Arenas ritiene che quelli che Pirandello definisce i "grandi lumi" del mondo (politica, religione, scienza) auspichino l'estinzione degli omosessuali, pertanto accusa la classe dirigente di un tentato genocidio omofobo attraverso la globalizzazione⁴².

⁴¹ *Idem*, p.15.

⁴² Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, pp.158-159.

Questa teoria è importante ai fini del nostro studio, poiché oltre all'ossessiva ricerca delle origini, del *paciente cero*, delle possibili rotte e traversate effettuate dal virus prima di varcare i confini del proprio Stato (a cui si somma la teoria della cospirazione in piena Guerra Fredda, con i due blocchi che si colpevolizzano a vicenda riguardo la possibile fabbricazione in laboratorio del virus), lo scrittore cubano elabora un'interessante riflessione: un attacco omofobo globale voluto dai poteri forti per disfarsi dei *pájaros*.

Arenas non è l'unico a sostenere questa tesi del complotto politico perché, seppur con alcune differenze, risulta molto simile a ciò che il cileno Pedro Lemebel denuncia nelle sue opere, soprattutto attraverso le cronache urbane di *Loco afán*. Concretamente, anch'egli vede negli Stati Uniti un nemico che cerca di imporsi economicamente e ideologicamente sugli stati sudamericani, minando alla base le tipiche caratteristiche locali, a partire dal personaggio della *loca*: vedremo che lo scrittore cileno costruisce il suo discorso concentrandosi sul personaggio del travestito, denunciandone la scomparsa dal panorama letterario.

5 Pedro Lemebel

Pedro Mardones nasce nel 1954 a Santiago de Chile. Figlio di Pedro Mardones Paredes e Violeta Elena Lemebel, dopo aver studiato nel liceo industriale Hombres de La Legua, negli anni Settanta si iscrive alla Universidad de Chile, laureandosi in arti plastiche. Nel 1979 inizia a svolgere l'attività di professore in arti plastiche in due differenti licei di Santiago. All'inizio degli anni Ottanta entra in un *taller* letterario, dove comincia a scrivere racconti. Partecipa al concorso di racconti e poesie organizzato dalla Caja de Compensación Javier Carrera, vincendo il primo premio col racconto *Porque el tiempo está cerca*, che viene pubblicato nell'antologia della Caja nel 1983. Nello stesso anno, viene licenziato da entrambi gli istituti in cui lavorava come docente (probabilmente per la sua evidente omosessualità); da questo momento in poi, non tornerà più a insegnare.

Nel 1986 partecipa con sette suoi racconti all'antologia *Incontables*, pubblicata dalla casa editoriale femminista Ergo Sum di Pía Barros⁴³, del cui taller Lemebel era stato membro. Il solito anno prende parte a una riunione dei partiti di sinistra nella Estación Mapocho, dove legge il suo manifesto *Hablo por mi diferencia*. In questa occasione, lo scrittore si presenta calzando scarpe con i tacchi e truccato con il simbolo comunista della falce e martello a coprirgli metà volto.

Nel 1987, Lemebel e Francisco Casas Silva fondano il duo artistico *Las Yeguas del Apocalipsis*; il loro primo intervento risale al 22 ottobre 1988 e avviene durante la consegna del premio di poesia Pablo Neruda al poeta Raúl Zurita⁴⁴.

Nel 1994 partecipa al Festival Stonewall a New York. L'anno

43 Pía Barros Bravo (Melipilla, 20 gennaio 1956) è una scrittrice cilena famosa per i suoi racconti, appartenente alla cosiddetta *generación de los 80*.

44 Raúl Zurita Canessa (Santiago, 10 gennaio 1950) è uno scrittore cileno, vincitore del *Premio Nacional de Literatura* nel 2000.

seguinte pubblica il suo primo libro *La esquina es mi corazón*, dove assembla le sue cronache urbane precedentemente composte e pubblicate in vari giornali e riviste. Nel 1996 inizia il suo programma radiofonico *Cancionero*, trasmesso su Radio Tierra. Allo stesso anno risale la pubblicazione di *Loco afán: Crónicas de sidario*, altro libro di cronache urbane, a cui segue un terzo nel 1998, *De perlas y cicatrices*. Nel 2001 pubblica il suo primo romanzo *Tengo miedo torero*, che per più di un anno rimane al primo posto nella classifica dei libri più venduti in Cile. In seguito, pubblica quattro antologie di cronache: *Zanjón de la Aguada* (2003); *Adiós mariquita linda* (2005); *Serenata cafiola* (2008); *Háblame de amores* (2012). Il 23 gennaio 2015 muore per un cancro alla laringe di cui soffriva dal 2011.

5.1 Las Yeguas del Apocalipsis

È opportuno dedicare alcune righe a questo duo artistico, data la sua importanza all'interno del panorama culturale cileno durante il periodo di dissenso e protesta contro il regime. Las Yeguas del Apocalipsis vogliono sensibilizzare l'opinione pubblica in merito alla pericolosità del virus, ritenendo che la comparsa di questa piaga sia parte di un piano architettato dagli Stati Uniti per ottenere il controllo economico e politico della regione sudamericana.

Il duo composto da Pedro Lemebel e Francisco Casas Silva, il cui nome allude ovviamente ai Cavalieri dell'Apocalisse del Nuovo Testamento, si formò negli ultimi anni della dittatura militare cilena (la prima performance risale al 1988) e la sua attività è classificabile tra l'opposizione politica contro la dittatura e la rappresentazione culturale non ufficiale. Cercavano di agitare le masse e incrementare l'opposizione al regime in maniera del tutto non convenzionale, ovvero attraverso le

famose performance: in primo luogo, utilizzando il proprio corpo, e poi anche attraverso scenografie, fotografie, video ed interventi pubblici improvvisati.

Furono in effetti famosi per i numerosi tentativi (spesso riusciti) di sabotare presentazioni di libri ed esposizioni artistiche, comparando all'improvviso. Come prima apparizione (il 22 ottobre 1988) scelsero la consegna del Premio Pablo Neruda al poeta cileno Raúl Zurita, circostanza durante la quale incoronarono provocatoriamente il poeta con una corona di spine, alludendo al forte contenuto religioso delle sue poesie. Seguirono vari episodi simili, come quando alla fine dello stesso anno intervennero durante la presentazione del libro *A Media Asta* della cilena Carmen Berenguer⁴⁵; in tale occasione Lemebel e Casas “costruirono” con i propri corpi la bandiera cilena, camminando e trascinando un velo nero a significare simbolicamente il lutto per la nazione.

Risulta significativa ai fini del nostro lavoro la performance del 12 ottobre del 1989⁴⁶ durante la quale, indossando solo pantaloni neri, i due artisti entrarono nella Comisión Chilena de los Derechos Humanos (chiamata appunto La Conquista de América) e ballarono una cueca⁴⁷ su una cartina dell'America Latina, che era stata coperta da vetri rotti di bottiglie di coca-cola. Ovviamente, con tale gesto intendevano rappresentare il neoliberismo e la globalizzazione come una nuova forma di oppressione imperialista da parte degli Stati Uniti, accusati anche del supporto dato ai vari *golpe* e regimi militari instauratisi in America Latina negli anni Settanta.

Infine, nel novembre del 1989 il duo venne invitato a partecipare,

45 Carmen Berenguer (Santiago, 1946) è una cronista, poeta e artista visuale cilena, vincitrice nel 2008 del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda.

46 Il *Día de la Raza* è una festività che si celebra nei paesi ispano-americani il 12 ottobre per commemorare il giorno in cui Cristoforo Colombo scoprì l'America (12 ottobre 1492).

47 La cueca è un genere musicale e una danza di coppia. Generalmente viene considerata come una conquista dell'uomo sulla donna, non obbligatoriamente di origine amorosa. Nel 1979, il governo cileno la dichiarò ballo ufficiale del Cile.

insieme ad altri artisti, a un evento chiamato “Intervenciones Plásticas en el Paisaje Urbano”. Nella sede del Instituto Chileno-Francés de Cultura presentarono un'esposizione fotografica, accompagnata da varie performance de Las Yeguas del Apocalipsis che omaggiavano alcuni personaggi culturalmente famosi. Tale *instalación* venne chiamata *Lo que el SIDA se llevó*, in onore alle amiche *travesti* vittime dell'AIDS.

Le sorprendenti performance furono di vario genere, tra queste ricordiamo quando cavalcarono nudi su un cavallo come Lady Godiva nella Facoltà di Arte dell'Università di Santiago, oppure quando interpretarono entrambi Frida Kahlo.



Illustrazione 1: Lemebel e Casas nella loro reinterpretazione dell'opera “Las dos Fridas” della pittrice Frida Kahlo.

Visto il carattere improvvisato, non esistono molte testimonianze di queste rappresentazioni, quasi tutte realizzate a Santiago del Chile, ma anche fuori dal paese, come quella durante la IV Biennale de La Habana (Cuba), nella Casa de Las Américas.

Las Yeguas del Apocalipsis rifiutarono le tradizionali forme di esibizione artistica, optando per la performance a sorpresa, distanziandosi così dagli spazi ufficiali dei circoli culturali. Ciò avvenne perché cercarono di distaccarsi dalle tipiche richieste di diritti della militanza omosessuale tradizionale, portando avanti una lotta che univa ideali di sinistra, opposizione al regime e crisi generata dal virus HIV. La sensibilizzazione sociale e lo scandalo erano l'obiettivo di questo duo, che sceglieva in maniera simbolica luoghi e date d'intervento, diventando un fenomeno di controcultura⁴⁸.

5.2 Loco afán. Crónicas de Sidario

L'opera consiste in una serie di brevi cronache che gravitano attorno alla figura dell'omosessuale sieropositivo della capitale cilena, nel periodo storico della cosiddetta transizione politica. I protagonisti sono quei soggetti che vivono ai margini della società: travestiti e transessuali principalmente. Lemebel racconta ciò che avviene nella comunità di *locas* a partire dall'assassinio di Allende; la gioia del periodo democratico viene bruscamente interrotta e sostituita dalla dittatura militare di Pinochet. Questo cambio politico è già documentato nelle prime pagine dell'opera, nelle quali l'autore sottolinea la fine delle speranze e felicità generate dal breve intervallo democratico nella comunità dei travestiti di Santiago, a cui affianca la comparsa dell'AIDS, altro duro colpo che altera la comunità

⁴⁸ Per maggiori informazioni riguardo al duo artistico, si veda il sito internet dedicato interamente a Las Yeguas del Apocalipsis: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/> (consultato febbraio 2016).

stessa, la quale viene letteralmente decimata dall'epidemia. Lemebel crea consapevolmente questo legame dittatura/epidemia ma, prima di approfondire l'argomento, cerchiamo di fare chiarezza sul quadro storico. Le elezioni presidenziali del 1970 videro come risultato una tripartizione del voto della popolazione cilena tra i socialisti guidati da Salvador Allende, i conservatori di Jorge Alessandri Rodríguez e i cristiano-democratici di Radomiro Tomic. Il fronte socialista ottenne la maggioranza relativa e Allende venne eletto Presidente. Il paese già versava in una serie di difficoltà economiche, alle quali si sommarono quelle politiche: da una parte la forte opposizione interna, dall'altra la pressione estera da parte degli Stati Uniti di Nixon, che in piena Guerra Fredda non vedeva di buon occhio la presenza di un paese socialista in America Latina. Il programma politico di Allende conteneva riforme e nazionalizzazioni che durante il primo anno ebbero effetti positivi sull'economia del paese; al contempo crebbe però l'opposizione di vari settori (tra cui principalmente i proprietari terrieri, i partiti di destra, la Chiesa cattolica). L'anno seguente, la crescente inflazione generò un forte aumento di prezzo dei prodotti sul mercato nero e, di conseguenza, il presidente perse gradualmente consensi anche tra i socialisti stessi, che ormai non avevano più fiducia nella rivoluzione democratica da lui sostenuta. Nel giugno del 1973 ci fu un primo *golpe* che però fallì, anche se il malcontento era tale che una crisi istituzionale sembrava inevitabile. Infatti, con un attacco combinato via terra e via aria, l'11 settembre 1973 l'esercito assediò il palazzo presidenziale (dove Allende rimase ucciso) e prese il potere sotto la guida del generale Pinochet. Questi instaurò una dittatura militare, sciogliendo il congresso nazionale ed eliminando i partiti politici d'opposizione, tra cui la Unidad Popular di Allende; anche la maggior parte delle riforme attuate dall'ex-presidente furono abolite. Inoltre, la giunta militare si occupò di reprimere (anche con la violenza) ogni opposizione al regime, quindi i membri della Unidad Popular e degli altri partiti (comunisti, socialisti, democristiani), insieme a tutti coloro ritenuti dissidenti, vennero dichiarati

nemici dello Stato e imprigionati. La situazione sociale degli omosessuali già era precaria precedentemente ma, col regime militare, andò a peggiorare.

Nelle cronache di Lemebel, il Cile di Pinochet è un paese militarizzato, conservatore e cattolico dove determinati individui sono perseguitati e torturati. In tale contesto, *las locas* vivono una situazione frustrante sentendosi emarginate dalla società a causa dell'epidemia, della politica e delle convenzioni sociali stesse. Per documentare lo stato delle cose, l'autore sceglie lo stile frammentario della cronaca, che riesce ad unire biografia, narrativa e linguaggio poetico⁴⁹. Tale pluralità testuale permette allo scrittore di muoversi ed esplorare il tema da varie angolazioni, riprendendo questo genere che originariamente veniva utilizzato per testimoniare avvenimenti storico-politici importanti, o comunque per raccontare le vite di personalità famose, e lo sfrutta per fare il contrario. Diventa il suo strumento per raccontare la vita (e spesso la morte) di questi individui marginali, quasi antieroi, per i quali non c'è spazio se non nelle periferie sociali.

Lemebel si serve della cronaca per descrivere gli effetti e i disagi che l'AIDS provoca nella comunità urbana dei travestiti di Santiago del Cile, in un periodo in cui alla cronaca "ufficiale" poco interessa l'argomento e, anche se così fosse, risulterebbe troppo scomodo parlarne. Lo scrittore costruisce quindi un discorso che delinea la geografia di un'altra Santiago, soffermandosi sulla parte marginale della città e testimoniandone le diversità e le pluralità⁵⁰.

Da questi elementi si può comprendere quanto l'autore non avesse timore delle conseguenze delle proprie azioni. Era gay e non aveva paura

49 Cfr. Adrián Cangi, *La cigarra no es un bicho*, in Fernando Blanco e Juan Poblete (a cura di), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Editorial Cuatro Propio, Santiago de Chile, 2010, pp.49-51.

50 Cfr. Jody Parys, *La creación de (com)unidad mediante la hibridez: Loco afán: crónicas de sidario, de Pedro Lemebel*, in Santiago Juan-Navarro e Joan Torres-Pou (a cura di), *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad: los estudios culturales hispánicos en el siglo XXI*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, pp.115-116.

di ammetterlo, come traspare dalle performance de Las Yeguas del Apocalypsis. Non gli s'addice la normalità, difende il suo orientamento sessuale e parla a nome di una collettività, esprimendo l'indignazione morale per ciò che sta succedendo. Queste particolarità portano Carlos Monsiváis⁵¹ a definire lo stile di Lemebel *barroquismo desclosetado*: se il secondo termine si riferisce appunto al coraggio di essere se stesso (ricordiamo che fare coming out si dice *salir del closet* in spagnolo), lo scrittore messicano usa l'aggettivo “barocco” comparando Lemebel a Perlongher:

En Lemebel la intencionalidad es barroca, igualmente desmesurada y compleja, es menos drástica, menos enamorada de sus propios laberintos, más ansiosa de invocar la complicidad del lector. [...] abomina el vacío, pero desdén complejidades y enigmas y, como guardarropa alterno, elige el uso más sencillo del vocabulario⁵².

Con questa dichiarazione, Monsiváis afferma che Lemebel non sfocia nell'esagerazione; se a volte la narrazione risulta complessa, le scelte lessicali sono generalmente semplici, evitando preziosismi che rischiano di essere vuoti ed inutili alla causa, mantenendo il suo impegno civile ed evitando di cadere in semplice *cursilería*: in questo equilibrio tra forma e contenuto risiede il successo e la genialità dell'autore cileno. Esprime ciò che vede e vive, noncurante delle possibili ripercussioni del regime dittatoriale, anzi denunciandone gli abusi; in questo rimane sempre coerente nella sua integrità morale di cronista dei più deboli, senza mai sopprimere la propria personalità esuberante. Lo stesso succede nel linguaggio, che è un mix tra alto e basso registro, con parole che non esistono nel dizionario perché provenienti dal dialetto dei quartieri dove ha

51 Carlos Monsiváis Aceves (Città del Messico, 4 maggio 1938 – 19 giugno 2010) è stato uno scrittore e giornalista messicano. Ha scritto cronache, saggi, biografie e antologie della poesia messicana.

52 Carlo Monsiváis, *Pedro Lemebel: “Yo no concebía cómo se escribía en tu modo raro” o del barroco desclosetado*, in Fernando Blanco e Juan Poblete (a cura di), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Editorial Cuatro Propio, Santiago de Chile, 2010, p.40.

passato l'infanzia: nelle sue opere parla esattamente dei personaggi marginali che abitano le zone periferiche di Santiago dov'è cresciuto (più precisamente, il quartiere di Zanjón de la Aguada), spesso utilizzando termini propri di quelle fasce sociali.⁵³

Lo scrittore tratta quindi la società cilena ai margini, spesso anche inserendo elementi autobiografici. Attraverso il genere ibrido della cronaca utilizza una prosa poetica irriverente e barocca, ma senza esagerare perché la sua è una letteratura impegnata che si oppone alla dittatura di estrema destra e all'alta società cilena. Cerca di alleggerire il tutto con uno stile tragicomico, soprattutto quando si aggiunge come tema l'epidemia dell'AIDS, che altrimenti andrebbe ad appesantire la narrazione.

In definitiva, possiamo riassumere lo stile di Pedro Lemebel con le parole di Monsiváis: "Es una literatura de la indignación moral, de la experimentación radical, de la incorporación festiva y victoriosa de la sensibilidad proscrita"⁵⁴.

5.2.1 Il travestito

Come abbiamo detto precedentemente, la cronaca è un ibrido composto da vari generi. In un certo senso, l'autore fa lo stesso col soggetto protagonista di *Loco afán*: il *travesti*. È un'identità completamente fuori dagli schemi tradizionali di genere: non è realmente femminile, ma sicuramente neanche maschile.

Effettivamente, nell'immaginario comune, la figura gay che si è

53 Cfr. Jean Franco, *Pedro Lemebel. El perpetuo enamorado*, in Fernando Blanco e Juan Poblete (a cura di), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Editorial Cuatro Propio, Santiago de Chile, 2010, pp.57-59.

54 Carlo Monsiváis, *Pedro Lemebel: "Yo no concebía cómo se escribía en tu modo raro" o del barroco desclosetado*, in Fernando Blanco e Juan Poblete (a cura di), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Editorial Cuatro Propio, Santiago de Chile, 2010, p.39.

imposta come paradigma dell'omosessualità maschile non mette assolutamente in dubbio la caratteristica di "essere uomo". Se la gestualità non risulta effeminata e la prestazione sessuale è attiva e non passiva, il soggetto non perde la sua virilità. La cosiddetta *loca*, la cui estremizzazione è proprio il travestito, è molto più sovversiva e "pericolosa" per gli stereotipi della cultura di massa: incarna una contraddizione tra sesso e genere, palesando ciò che lo scrittore vuole sottolineare, cioè l'artificiosità degli schemi di generi creati culturalmente dall'uomo per incasellare ogni singolo individuo⁵⁵. I personaggi di Lemebel sfidano e rompono gli schemi proprio attraverso il travestimento, che permette loro di oltrepassare il limite tra i generi stessi. L'opera gira attorno alla pluralità di questo personaggio, ponendo sotto i riflettori l'ambivalenza per cui si distingue e caratterizza. Esternamente, riesce a "raggiungere" l'aspetto femminile attraverso il trucco, il vestiario e gli accessori vari, ma sotto tutta l'artificiosità rimane il soggetto originario, che manifesta nell'intimità le sue caratteristiche maschili. I protagonisti di Lemebel sono anatomicamente di genere maschile, ma nessuno si riconosce come tale. Tutti si creano una proiezione femminile, riferendosi a se stessi e ai propri simili con appellativi femminili, sfidando continuamente i luoghi comuni e gli stereotipi culturali e sociali. Nel testo non esistono uomini che indossano abiti da donna, l'identificarsi col genere femminile è un assioma di questa comunità. Lo scrittore analizza e tematizza il travestito non secondo il suo genere biologico, bensì in accordo alla rappresentazione di sé che il soggetto intende creare⁵⁶.

Questa performance di genere viene portata agli estremi nel testo, come si può notare dalla cronaca intitolata *LOS MIL NOMBRES DE MARÍA CAMALEÓN*:

55 Cfr. Andrea Ostrov, *Cuerpo, enfermedad y ciudadanía en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel*, in "Confluente", Vol. 3, n. 2, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna, 2011, pp.147-148.

56 Cfr. Jody Parys, *La creación de (com)unidad mediante la hibridez: Loco afán: crónicas de sidario, de Pedro Lemebel*, in Santiago Juan-Navarro e Joan Torres-Pou (a cura di), *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad: los estudios culturales hispánicos en el siglo XXI*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, pp.118-119.

Como nubes nacaradas de gestos, desprecios y sonrojos, el zoológico gay pareciera fugarse continuamente de la identidad. No tener un solo nombre ni una geografía precisa donde enmarcar su deseo, su pasión, su clandestina errancia por el calendario callejero donde se encuentran casualmente; [...] Una colección de apodos que ocultan el rostro bautismal; esa marca indeleble del padre que lo sacramentó con su marcha descendencia, con ese Luis júnior de por vida. Sin preguntar, sin entender, sin saber si ese Alberto, Arturo o Pedro le quedaría bien al hijo mariposón que debe cargar con esa próstata de nombre hasta la tumba [...] Así, el asunto de los nombres no se arregla solamente con el femenino de Carlos; existe una gran alegoría barroca que empluma, enfiesta, traviste, disfraza, teatraliza o castiga la identidad a través del sobrenombre. [...] Nombres adjetivos y sustantivos que se rebautizan continuamente de acuerdo al estado de ánimo, la apariencia, la simpatía, la bronca o el aburrimiento del clan sodomita siempre dispuesto a reprogramar la fiesta, a especular con la semiótica del nombre hasta el cansancio⁵⁷.

In primo luogo, è opportuno sottolineare il parallelismo col mondo animale. Già nel titolo viene citato il camaleonte, simbolo del continuo cambiamento; ciò viene ribadito nella prima frase del frammento, dove l'autore utilizza l'espressione *zoológico gay* per definire la varietà dei nomi adottati dalla comunità. Il travestito rappresenta la trasformazione del corpo portata agli estremi, con il camaleonte che cambia secondo l'habitat, oppure la farfalla che compie la sua trasformazione metamorfica⁵⁸. Grazie a questa esagerazione quasi comica della costruzione del genere stesso, Lemebel vuole mostrare fino a che punto tale artificiosità può arrivare, sfidando la concezione vigente di identificare categoricamente gli individui, etichettandoli con una nomenclatura derivante dal tipo di corpo biologico con cui sono nati, senza lasciare libertà di scelta al soggetto stesso. I protagonisti vanno al di là degli schemi imposti dalla società, di quei limiti troppo nettamente definiti.

Se già il tipo di testo (la cronaca) rappresenta una pluralità di generi letterari, il personaggio del travestito ingloba entrambi i generi umani,

57 Pedro Lemebel, *Loco afán. Crónicas de Sidario*, LOM, Santiago de Chile, 1996, p.57.

58 Cfr. Alicia Vaggione, *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*, Centro de Estudios Avanzados, Córdoba, 2013, pp.167-169.

essendo quindi un ibrido. L'autore non lascia dubbi sul fatto che i suoi protagonisti, *las locas*, non sono solo uomini vestiti da donna, ma individui nati in un corpo non rispondente alla loro sensibilità che, proprio grazie alla componente femminile, riescono ad andare oltre e reinventare la propria identità⁵⁹, come si evince dal testo:

La poética del sobrenombre gay generalmente excede la identificación, desfigura el nombre, desborda los rasgos anotados en el registro civil. No abarca una sola forma de ser, más bien simula un parecer que incluye momentáneamente a muchos, a cientos que pasan alguna vez por el mismo apodo⁶⁰.

A tutto ciò va aggiunta la modalità equilibrata con cui Lemebel costruisce il discorso, con quel tono tragicomico che lo contraddistingue. Il suo estremizzare e sottolineare la ricerca sfrenata di un *apodo*, quel soprannome che cambia in continuazione rispetto allo stato d'animo, sfocia quasi nel comico.

De esto nadie escapa, menos las hermanas sidadas que también se catalogan en un listado paralelo que requiere triple inventiva para mantener el antídoto del humor, el eterno buen ánimo, la talla sobre la marcha que no permite al virus opacar su siempre viva sonrisa. De esta forma, el fichaje del nombre no alcanza a tatuar el rostro moribundo, porque existen mil nombres para escamotear la piedad de la ficha clínica. Existen mil formas de hacer reír a la amiga cero positiva expuesta a la baja de defensas si cae en depresión. Existen mil ocurrencias para conseguir que se ría de sí misma, que se burle de su drama. Empezando por el nombre⁶¹.

Per quanto sia una malattia mortale, l'AIDS non demolisce l'animo della comunità *travesti*: nel momento buio dell'epidemia, questa collettività diventa ancor più solidale al suo interno e cerca di sdrammatizzare la situazione con i mezzi di cui dispone e con la metodologia che più

59 Cfr. Jody Parys, *La creación de (com)unidad mediante la hibridez: Loco afán: crónicas de sidario*, de Pedro Lemebel, in Santiago Juan-Navarro e Joan Torres-Pou (a cura di), *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad: los estudios culturales hispánicos en el siglo XXI*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, pp.119-120.

60 Pedro Lemebel, *Loco afán. Crónicas de Sidario*, LOM, Santiago de Chile, 1996, p.58.

61 *Ibidem*.

s'addice al personaggio auto-creato.

I travestiti si chiamano tra di loro con nomi femminili, spesso si avvalgono di *humor* e scherzano sui difetti fisici che il corpo deve rassegnarsi a mostrare; il nomignolo alleggerisce il peso e la vergogna per i dettagli che solitamente vengono nascosti e generano imbarazzo. Lo stesso avviene quando il soprannome rispecchia una caratteristica con la quale s'identifica un determinato personaggio. In questo modo, accanto al solito cambio del suffisso per passare da maschile a femminile (da Carmelo a La Carmela, per fare un esempio), troviamo i vari “*La Cuando No, La Cuando Nunca, La Siempre en Domingo, La María Silicona, La Yo No, La No Se Fía, La Multiuso, La Saca Corchos*”⁶².

Questa abitudine, tipica del personaggio e della proiezione sociale che vuole dare di sé, si mantiene viva anche con la comparsa dell'AIDS. Sempre nella stessa cronaca, l'autore fa una lista di 106 soprannomi possibili (in cui sono presenti anche i già citati) che si possono dare *las locas* tra di loro, con i quali riescono a ironizzare sul virus stesso: *La María Riesgo, La María Sarcoma, La Mosca Sida, La Frun-Sida, La María Lui-Sida, La Sida Frappé, La Sida On The Rock, La Sui-Sida, La Insecti-Sida, La Depre-Sida, La Ven-Sida*⁶³.

Inoltre, lo scrittore si serve di vari elementi appartenenti alla cultura di massa, utili per descrivere meglio il “lato pop” dei personaggi: il travestito cileno si sente fortemente attratto dai gusti, dalla moda e dalle tendenze della cultura occidentale (quindi principalmente statunitense), e questo sarà ciò che, secondo Lemebel, contribuirà all'estinzione del personaggio stesso; come analizzeremo più avanti, il fascino seduttivo newyorchese è ampiamente testimoniato nelle cronache urbane di *Loco afán*⁶⁴. Pertanto, spesso tra i soprannomi troviamo richiami alle celebrità

62 *Idem*, pp.59-61.

63 *Ibidem*.

64 Cfr. Diana Palaversich, *El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y Loco afán de Pedro Lemebel*, in Fernando Blanco e Juan Poblete (a cura di), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Editorial Cuatro Propio, Santiago de Chile, 2010, p.247.

del cinema o alle dive di Hollywood: “Para las más sofisticadas se usa el *remember* hollywoodense de la Garbo, la Dietrich, la Monroe, la West”⁶⁵. Curioso è il caso inserito nella cronaca *LA MUERTE DE MADONNA*, nella quale la protagonista è una *loca* che vuole assomigliare alla famosa cantante.

Torneremo su questo aspetto, ma solo dopo aver analizzato approfonditamente il pensiero antiglobale dello scrittore, in quanto finalizzato proprio a comprendere determinate scelte discorsive.

5.2.2 Dittatura, globalizzazione e HIV in *Loco afán*

Lemebel sostiene questo forte e convincente vincolo tra la politica, la *loca* e il virus; secondo l'autore, il libero mercato che sembra facilitare la vita all'omosessuale è in realtà una trappola. Con la globalizzazione e l'avvento della dittatura militare di Pinochet (sostenuta dalla politica conservatrice di Nixon), non solo si permette l'entrata di capitali esteri, instaurando una nuova forma di imperialismo economico, ma viene concesso l'ingresso di abitudini culturali foranee che soppiantano quelle autoctone, avviando anche un capitalismo culturale, che ovviamente incide sulle abitudini sessuali.

Come abbiamo visto, il gay “tipico” dell'America Latina è la *loca*, l'effeminato o, come dice il messicano Carlos Monsiváis: “el gay latinoamericano es el travesti”⁶⁶. L'invasione dell'omosessuale virile e muscoloso statunitense “minaccia” il dissidente travestito o transessuale.

A questo si aggiunge il virus, che nelle cronache di Lemebel diventa simbolo dello sterminio ideologico della *loca*. Questa denuncia avviene sia all'interno della sua produzione letteraria, sia attraverso le sue

⁶⁵ Pedro Lemebel, *Loco afán. Crónicas de Sidario*, LOM, Santiago de Chile, 1996, p.59.

⁶⁶ Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, p.54.

performance. Per esempio, durante il gay pride del 1994 a Manhattan, Lemebel gira per le strade della città con un cartellone con scritto “Chile return Aids” e la testa coronata di spine-siringhe.

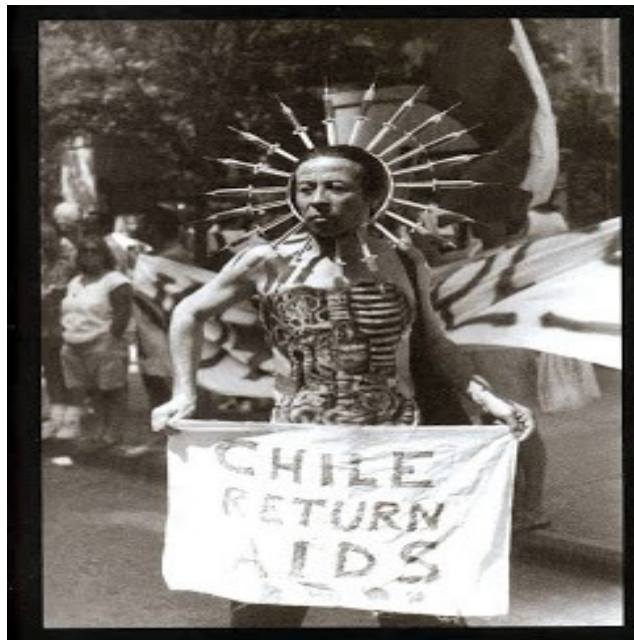


Illustrazione 2: Pedro Lemebel durante il Gay pride a Manhattan nel 1994.

È un atto simbolico con cui il *performer* riporta l'AIDS al suo luogo d'origine volendo ribadire la sua tesi: la comunità gay è divisa tra le due diverse rappresentazioni di sé che gli omosessuali esternano. Nel saggio di Lina Meruane, l'autrice riporta due testi emblematici per comprendere la convinzione dello scrittore. Il primo è un frammento di una cronaca inserita nell'edizione spagnola di *Loco Afán* (2000):

Cómo te van a dar pelota si uno lleva esta cara chilena asombrada frente a este Olimpo de homosexuales potentes y bien comidos que te miran con asco, como diciéndote: Te hacemos el favor de traerte, indiecita, a la catedral del orgullo gay⁶⁷.

La seconda è parte di un'intervista all'autore, che parla dello stesso

⁶⁷ *Ibidem*.

viaggio a New York: "En Nueva York no vi locas. Daba miedo encontrarse con ese Olimpo macho, con los cueros, los músculos. Rechazo esta construcción ideológica y me pregunto hasta qué punto los homos han sido también cogidos por el sistema"⁶⁸. Dalle parole dello scrittore cileno si evince chiaramente la preoccupante angoscia per questa sessualità "mascolinizzata" che si va rafforzando e mira all'estinzione della *loca* sudamericana.

Anche nelle rappresentazioni de *Las Yeguas del Apocalipsis* (come nell'opera narrativa di Lemebel), il turista internazionale viene associato alla figura del conquistatore spagnolo, in quanto entrambi rappresentano forme diverse d'imperialismo. In questo modo, l'AIDS in Cile diventa una nuova forma di colonizzazione costruita sulla paura e sull'angoscia sessuale, come afferma Lemebel stesso nell'epigrafe di *Loco afán*: "La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario"⁶⁹.

Lo scrittore sostiene che viene permesso al neo-imperialismo di attraversare le frontiere grazie al lasciapassare della dittatura di Pinochet, ma anche grazie alla chiesa cilena, stabilendo nuovamente un parallelismo coi *conquistadores*. In questa sua teoria, Lemebel rimane sempre circoscritto al territorio cileno, differenziandosi dalla visione globale dell'oppressione comune a vari autori (come Arenas ad esempio). Si concentra sull'aspetto locale della questione, tornando agli albori del problema: per primi furono gli spagnoli che arrivarono dal Vecchio Continente e decimarono il popolo araucano⁷⁰, sottomettendolo anche dal punto di vista religioso.

⁶⁸ *Idem*, p.55.

⁶⁹ Pedro Lemebel, *Loco afán. Crónicas de Sidario*, LOM, Santiago de Chile, 1996, p.7.

⁷⁰ I Mapuche sono una popolazione aborigena che vive principalmente nel sud del Cile. *Araucanos* è il nome dato loro dai conquistatori spagnoli, originari del Cile centro-meridionale e del sud dell'Argentina. Combatterono contro gli spagnoli e riuscirono a resistere a lungo alla conquista. Il conflitto è stato reso famoso grazie ai versi del poema epico *La Araucana* di Alonso de Ercilla y Zúñiga (Madrid, 7 agosto 1533 – 29 novembre 1594).

In definitiva, stabilisce alcune peculiarità tra l'invasione spagnola di alcuni secoli fa nei confronti degli araucani e quella americana attuale di natura culturale ed economica. Quest'ultima tende, tra i vari aspetti, anche a sopprimere una "versione" dell'omosessualità, la *loca local*, che si ritrova simbolicamente nella situazione degli indigeni attaccati dai *conquistadores*.

In merito alla religione, lo scrittore ritiene che, nel vivo dell'epidemia, riprenda vita il meccanismo mentale di associare la malattia al sesso e il sesso al peccato. A causa dell'influenza del regime di estrema destra, la società cilena aderisce a quest'idea bigotta della dottrina religiosa, arrivando persino a sostenere l'astinenza sessuale come unico metodo per evitare il contagio. La dittatura militare sfrutta la situazione per controllare e cercare di limitare l'esercizio delle libertà in genere. D'altro canto però occorre fare i conti con l'influenza del neoliberismo statunitense, che ha insita una maggiore tolleranza riguardo ai comportamenti personali, compresi quelli sessuali che la religione cattolica disapprova. Ecco quindi che, mentre in altri stati sudamericani con regimi autoritari diversi la repressione dei gay è molto dura (come a Cuba per esempio), a Santiago nel 1982 vengono aperti vari club gay. Questo ovviamente non significa una maggior tolleranza ufficiale, ma semplicemente un'apertura di facciata per rafforzare la politica del capitalismo importata dagli USA, in cui rientra anche il mercato del sesso.

Ovviamente, i due sistemi di valori (religioso e capitalista) si contraddicono totalmente e la loro convivenza non può durare a lungo; l'AIDS diventa il capro espiatorio su cui poter spostare il terrore della dittatura e riuscire anche a creare l'armonia tra il nuovo assetto economico e la dottrina religiosa. Infatti, la malattia diventa il nemico comune, si ribadisce il valore della famiglia e, allo stesso tempo, si pensa all'economia promuovendo il sesso sicuro e l'acquisto del preservativo, che comunque è rifiutato dalla Chiesa. Questo complicato e instabile sistema sociale pieno di contraddizioni trova la via di salvezza grazie a,

utilizzando le parole di Casas, *un montón de maricas muertos* a causa dell'AIDS, che rafforzano l'integrità del resto della comunità nazionale, essendo anche soggetti scomodi per il regime⁷¹.

Il virus è proprio il tema chiave, il perno attorno al quale si muovono le cronache urbane di *Loco afán*. Lemebel crea la propria teoria di connessione tra il travestito sudamericano, la globalizzazione e, appunto, il virus; ma andiamo con ordine cercando, all'interno del testo, ciò che abbiamo enunciato finora.

L'autore fin dall'inizio dell'opera cerca di fornire uno spaccato della comunità dei travestiti di Santiago nel momento di transizione dal governo Allende alla dittatura militare di Pinochet. Analizziamo alcune parti della prima cronaca, *LA NOCHE DE LOS VISONES (o la última fiesta de la Unidad Popular)*:

Santiago se bamboleaba con los temblores de tierra y los vaivenes políticos que fracturaban la estabilidad de la joven Unidad Popular. Por los aires un vaho negruzco traía olores de pólvora y sonajeras de ollas, “que golpeaban las señoras ricas a dúo con sus pulseras y alhajas”. Esas damas rubias que pedían a gritos un golpe de Estado, un cambio militar que detuviera el escándalo bolchevique. Los obreros las miraban y se agarraban el bulto ofreciéndoles sexo, riéndose a carcajadas, a toda hilera de dientes frescos, a todo viento libre que respiraban felices cuando hacían cola frente a la UNCTAD para almorzar. [...] Esos músculos proletarios en fila, esperando la bandeja del comedor popular ese lejano diciembre de 1972⁷².

Questa sequenza ci proietta direttamente durante la *Nochevieja* del 1972, l'ultimo capodanno prima del *golpe*. L'autore decide di aprire introducendo al contesto storico perché questo background permette di comprendere perfettamente il brusco passaggio dalla democrazia alla dittatura. Già nelle pagine iniziali, Lemebel fornisce le nozioni essenziali ma sufficienti per capire la situazione cilena generale e quella del travestito, che sta per

71 Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, pp.171-174.

72 Pedro Lemebel, *Loco afán. Crónicas de Sidario*, LOM, Santiago de Chile, 1996, p.11.

vivere un doppio dramma: l'instaurazione della dittatura e la comparsa del virus.

Lo scrittore entra subito nel vivo di quella notte, introducendo l'avvenimento attorno al quale ruota la narrazione della cronaca: la festa di fine anno organizzata dalla Palma, “esa loca rota [...] que quiere pasar por regia e invitó a todo Santiago a su fiesta”⁷³. Comunica la felicità dovuta alla fase democratica di Allende, in cui la comunità dei travestiti si riconosce perché si sente per una volta considerata e pensa che finalmente potrà uscire dalla reclusione del ghetto. Nel momento dell'arrivo alla festa già si presentano le diversità all'interno del gruppo, con le benestanti, *las regias*, che non sono assolutamente a favore del governo democratico. Simboleggiano il tono del loro status gli *abrigos de visones* che indossano come delle dive (da qui il titolo della cronaca); il disprezzo con cui osservano e giudicano la casa e l'insufficienza di cibo vengono affogati nei festeggiamenti alcolici per l'anno nuovo, finché non appare una bandiera cilena che viene posta sul tavolo e, in quel momento, la Pilola Alessandri (*la más regia*) rimane indignata:

Entonces la Pilola Alessandri se molestó, e indignada dijo que era una falta de respeto que ofendía a los militares que tanto habían hecho por la patria. Que este país era un asco populachero con esa Unidad Popular que tenía a todos muerto de hambre⁷⁴.

Lemebel s'introduce all'interno della vita della collettività *travesti*, riuscendo a comunicare quanto la situazione sia comunque instabile. Ma l'autore decide di passare subito a ciò che veramente gli interessa raccontare:

Desde ahí, los años se despeñaron como derrumbe de troncos que sepultaron la fiesta nacional. Vino el golpe y la nevazón de balas provocó la estampida de la locas que nunca más volvieron a danzar por los patios floridos de la UNCTAD. Buscaron otros lugares, se reunieron en

⁷³ *Idem*, p.12.

⁷⁴ *Idem*, p.14.

los pasos recién inaugurados de la dictadura. Siguieron las fiestas, más privadas, más silenciosas, con menos gente educada por la cripta del toque de queda. Algunas discotecas siguieron funcionando, porque el régimen militar nunca reprimió tanto al coliseo como en Argentina o Brasil. Quizás, la homosexualidad acomodada nunca fue un problema subversivo que alterara su pulcra moral. Quizás, había demasiadas locas de derecha que apoyaban el régimen. Tal vez su hedor a cadáver era amortiguado por el perfume francés de los maricas del barrio alto. Pero aún así, el tufo mortuario de la dictadura fue un adelanto del SIDA, que hizo su estreno a comienzos de los ochenta⁷⁵.

Lo scrittore vuole sottolineare la delusione e la fine delle speranze di emancipazione dal ghetto che la comunità dei travestiti aveva intravisto nelle riforme varate durante il breve periodo democratico. Inoltre ricordiamo quanto influisca l'adozione del neoliberismo statunitense, che promuove le libertà di mercato, in cui rientrano anche quelle sessuali: proprio per questo motivo, l'autore afferma che la repressione del regime non fu dura come in altri stati. Lemebel testimonia la differente appartenenza di classe dei travestiti con una doppia finalità: da una parte, per palesare il peso politico delle molte *locas de derecha* a favore del regime che già rappresentavano una ragione sufficiente per non attuare una repressione troppo dura, in quanto avrebbe significato una perdita di consensi; dall'altra, per evidenziare quanto tali differenze sociali diventassero completamente insignificanti nel momento in cui il virus inizia a mietere vittime, che siano di alta o bassa classe sociale, con o senza pelliccia di visone.

Per introdurre il discorso sulla malattia, l'autore riprende il momento della cena di fine anno, quando tutte insieme si scattano una foto: grazie a questa "fonte storica", Lemebel può procedere con il funebre racconto di come, una per una, *las locas* periscono sotto l'attacco incessante del virus: "La foto es borrosa, quizás porque el tul estropeado del SIDA entela la doble desaparición de casi todas las locas"⁷⁶. La foto si converte in una

⁷⁵ *Idem*, pp.15-16.

⁷⁶ *Idem*, p.16.

sorta di Ultima Cena, nella quale Giuda è rappresentato dall'imminente arrivo della dittatura militare, accompagnata dall'AIDS. Le varie storie diventano quasi dei necrologi, e questo lo si nota fin da subito mediante l'episodio della Pilola Alessandri:

Ella se compró la epidemia en Nueva York, fue la primera que lo trajo en exclusiva, la más auténtica, la recién estrenada moda gay para morir. La última moda fúnebre que la adelgazó como ninguna dieta lo había conseguido. La dejó tan flaca y pálida como una modelo del *Vogue*, tan estirada y chic como un suspiro de orquídea. El SIDA le estrujó el cuerpo y murió tan apretada, tan fruncida, tan estilizada y bella en la economía aristócrata de su mezquina muerte⁷⁷.

L'autore riprende l'argomento della differente provenienza di classe del travestito in questione, conferendogli una chiave di lettura diversa. Precedentemente era la *más regia* per i suoi vestiti, contraria all'Unidad Popular di Allende, forte sostenitrice dei militari e, quindi, implicitamente a favore del neoliberismo economico statunitense che stava invadendo il Cile. Successivamente si trova ancora in prima fila, "indossando" ciò che è all'ultimo grido nella moda gay: l'AIDS. Inoltre, il frammento inizia proprio col nominare la città dove viene contagiata: New York è la culla del capitalismo criticato dall'autore.

Passiamo al necrologio successivo, quello della Palma:

Ella se lo pegó en Brasil, cuando vendió el puesto de pollos que tenía en la Vega, cuando no aguantó más a los milicos, y dijo que se iba a maraquarear a las arenas de Ipanema. Para eso una es loca y tiene que vivir en carnaval y zambearse a la vida. Además con el dólar a 39 pesos, la piñata carioca estaba al alcance de la mano. La oportunidad de ser reina por una noche al costo de una vida. [...] Y fue generoso el SIDA que le tocó a la Palma, callejeado, revocado con cuanto perdido hambriento le pedía sexo. [...] Un SIDA ebrio de samba y partusa la fue hinchando como un globo descolorido, como un condón inflado por los resoplidos de su ano piadoso. [...] La Palma regresó y murió feliz en su desrajada agonía. [...] En otra fiesta nos vemos, dijo

⁷⁷ *Ibidem*.

triste mirando la foto clavada en las tablas de su
misericordia⁷⁸.

Si nota immediatamente quanto l'autore voglia sottolineare la differente estrazione sociale del personaggio. Come abbiamo detto, Lemebel critica nelle sue opere la borghesia cilena e la destra estremista; l'inesorabile viaggio verso la morte a causa del virus dei due personaggi segnalati simboleggia esattamente l'opposizione dello scrittore verso l'alta società. Se nel primo caso la *loca* viene completamente divorata dal virus contratto a New York, nel secondo l'AIDS viene aggettivato come generoso e il personaggio muore felice. Anche il "tipo di morte" a cui il virus può condurre si rivela una metafora delle differenti sfaccettature della comunità *travesti* di Santiago, passando continuamente dalla collettività all'individuo singolo.

Risulta doveroso soffermarsi sul luogo del contagio, perché riflette l'attitudine dell'immaginario letterario nel trattare le malattie epidemiche: le origini della patologia vengono ricondotte fuori dai confini della propria nazione e ciò avviene anche nell'opera di Lemebel. In questo caso, i luoghi dove i personaggi vengono infettati sono quelli che meglio rappresentano lo stile di vita e le ideologie criticate dall'autore: New York, il centro del mondo, lontano dalla capitale cilena e simbolo del capitalismo statunitense; il Brasile, destinazione esotica privilegiata per il divertimento ed emblema del turismo sessuale, quindi emblema del turismo di piacere. In questi esempi, è il cileno che va all'estero a contrarre il virus mentre, altre volte, è il turista straniero che infetta la nazione. In *Loco afán*, dobbiamo tornare alla connessione tra l'imperialismo dei conquistatori spagnoli e quello economico statunitense per capire la concezione che l'autore ha del turista⁷⁹.

Il *conquistador* veniva in missione con lo scopo di convertire la popolazione indigena; in *Loco afán* il viaggiatore si reca in Cile per turismo

⁷⁸ *Idem*, pp.17-18.

⁷⁹ Cfr. Alicia Vaggione, *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*, Centro de Estudios Avanzados, Córdoba, 2013, pp.171-173.

di piacere e, così facendo, diffonde il virus. La malattia stessa viene impersonificata da quest'uomo bianco, muscoloso e virile, ovvero lo stereotipo gay degli USA che minaccia lo sterminio del *travesti* cileno con il tacito benessere del regime militare (in simbolico parallelismo con l'investitore straniero che sfrutta le ricchezze naturali del paese). Il Cile stesso diventa un'entità esposta ai rischi del neoliberismo, che cambia e stravolge gli assetti politico-economici, alla stregua del corpo del travestito in balia del turista infetto che schiaccia l'identità della *loca*, plasmandola e cambiandone i connotati.

In tale situazione, Lemebel, in qualità di cronista, testimonia la percezione della comunità *travesti* nei confronti del turista: la *loca*, come Eva nel Paradiso Terrestre, cade in tentazione e si fa ammaliare dal potente dollaro statunitense, si consegna totalmente al capitalismo e lei stessa diventa oggetto e rappresentazione del consumo sfrenato. Come analizzato nei capitoli precedenti, si conferma l'idea che l'omosessuale si rivela il maggior rappresentante del nuovo mondo globalizzato. Pertanto, l'attacco politico-economico mosso verso quella collettività marginale viene paradossalmente accolto a braccia aperte dalla comunità stessa⁸⁰.

Sempre ne *LA NOCHE DE LOS VISONES*, l'autore ci propone un esempio di questa febbre del dollaro:

Por golosa, no se fijó que en la cartera ya no le quedaban condones. Y eran tantos billetes, tanta plata, tantos dólares que pagaba ese gringo. Tanto maquillaje, máquinas de afeitar y cera depilatoria. Tantos vestidos y zapatos nuevos para botar los zuecos pasados de moda. Tanto pan, tantos huevos y tallarines que podía llevar a su casa. Eran tantos sueños apretados en el manojo de dólares. Tantas bocas abiertas de los hermanos chicos que la perseguían noche a noche. Tantas muelas cariadas de la madre que no tenía plata para el dentista, [...] Diciéndole que tuviera cuidado, que no se mitiera con cualquiera, que no olvidara el condón, que ella misma se los compraba en la farmacia de la esquina, y tenía que pasar la vergüenza de pedirlos. Pero esa noche no le quedaba ninguno, y el gringo impaciente,

80 Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, pp.180-182.

urgido por montarla, ofreciendo el abanico verde de sus dólares. Entonces la Chumi cerró los ojos y estirando la mano agarró el fajo de billetes. [...] Y así la Chumi, sin quererlo, cruzó el pórtico entelado de la plaga⁸¹.

Il frammento contiene tutti gli elementi appena analizzati. La *loca* in questione si fa letteralmente comprare da quel ventaglio di banconote, pur sapendo di correre un alto rischio. Vista la miseria e le necessità economiche della famiglia, i soldi valgono più della vita stessa: l'autore evidenzia la triste situazione cilena, nella quale il prezzo della vita risulta davvero basso. Con questo episodio individuale, lo scrittore presenta le condizioni in cui vive la fascia più disagiata della comunità, non *las regias* (come la Pilola Alessandri), anch'esse comunque colpite dal virus. Tutto è finalizzato al consumo e al denaro: se per i più poveri c'è bisogno di soldi per vivere, nei più abbienti la mentalità consumista trova un terreno ancora più fertile. Quest'ultimi hanno i mezzi per potersi consegnare completamente al frenetico desiderio che genera solo maggior desiderio, recandosi in luoghi simbolo del nuovo mondo, come New York che, ovviamente, è anche l'epicentro del virus.

A proposito delle località, occorre riprendere i necrologi dei due personaggi, la Palma e la Pilola Alessandri. Non è un caso che sia proprio la seconda (la più ricca) a contrarre il virus a New York e l'altra in Brasile. Risponde a quelle rotte del turismo sessuale venutesi a creare col nascere dei "flussi globali". Insieme alla figura del turista straniero che infetta la popolazione cilena, anche *las locas* entrano a far parte di questo nuovo meccanismo e approfittano di questa riduzione delle distanze e dei tempi di percorrenza per poter uscire dal proprio paese. Da notare che questo tipo di viaggio non corrisponde alla fuga proposta dal cubano Arenas: in Cile la repressione non fu dura come a Cuba. La *loca* cilena si consacra al nuovo concetto del puro consumo e ciò si evince anche dalla scelta della meta. Il viaggio all'estero in cerca di divertimento e sesso libero è un ulteriore pretesto per sottolineare il ceto sociale e le possibilità

81 Pedro Lemebel, *Loco afán. Crónicas de Sidario*, LOM, Santiago de Chile, 1996, p.19.

economiche, sbandierando ancora una volta l'ormai consolidata *way of life* americana. Di conseguenza, coloro che possono permettersi un viaggio a New York vengono contagiati col virus “di prima classe”, mentre la massa più povera al massimo può raggiungere il vicino Brasile, portavoce del sesso libero in America Latina⁸².

Lemebel presenta un quadro completo della situazione, col capitalismo nemico che invade il paese con un'arma potentissima, il gay muscoloso virile e, soprattutto, virale, pronto ad estinguere la *loca* effeminata del sud. Quest'ultima, invece di resistere a tale invasione, anziché combattere per la sopravvivenza della propria identità, si concede pienamente. Lo fa col turista all'interno dei propri confini per ragioni economiche, ma si sente talmente attratta dal nuovo sistema di cui, oltre a goderne passivamente i frutti, vuole diventare parte attiva. Si converte lei stessa in un turista di piacere, andando direttamente incontro alla propria estinzione. Forse l'unico modo per riuscire a sopravvivere allo sterminio è tentare di resistere, evitando di essere risucchiata nella rete mortale dei flussi globali; in definitiva, cercando di combattere dall'interno il capitalismo importato e rimanendo nel proprio “spazio sicuro”. L'esempio di questo soggetto è il narratore stesso, portavoce di questi pericolosi cambiamenti; in qualità di testimone, ha il compito di permanere in quelle periferie marginali che, per quanto denigrate e disprezzate, si convertono nell'unico luogo sicuro. Nelle ultime due pagine della prima cronaca, Lemebel certifica questa teoria:

Se puede constatar la metamorfosis de las homosexualidades en el fin de siglo; la desfunción de la loca sarcomida por el SIDA, pero principalmente diezmada por el modelo importado del estatus gay, tan de moda, tan penetrativo en su transa con el poder de la nova masculinidad homosexual. [...] El “hombre homosexual” o “mister gay” era una construcción de potencia narcisa que no cabía en el espejo desnutrido de nuestras locas. Esos cuerpos, esos músculos, esos bíceps que llegaban a veces por revistas extranjeras,

82 Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, pp.183-185.

eran un Olimpo del Primer Mundo, [...] que fue prendiendo en el arribismo malinche de las locas más viajadas, las regias que copiaron el modelito en New York y lo transportaron a este fin de mundo. [...] En ese Apolo, en su imberbe mármol, venía cobijado el síndrome de inmuno deficiencia, como si fuera un viajante, un turista que llegó a Chile de paso, y el vino dulce de nuestra sangre lo hizo quedarse⁸³.

Riassumendo, l'autore vuole agire su un doppio fronte: da una parte, rivendica l'identità omosessuale latinoamericana schiacciata dalla omologazione imposta dalla figura del gay nordamericano; d'altra parte, intraprende la sua battaglia politica contro il neo-imperialismo favorito dal regime dittatoriale che, con la potente arma del virus, tende a sterminare proprio quelle identità sessuali locali. Anche se molti critici vorrebbero inserire l'opera di Lemebel nel genere della scrittura gay, alla luce del suo carattere ideologico anticapitalista e l'interesse per testimoniare la realtà ufficiale di un determinato momento storico, lo si ritiene più vicino alla letteratura testimoniale e contestataria degli anni Settanta e Ottanta⁸⁴.

Lo scrittore è fermamente convinto che l'imposizione del modello gay che privilegia solo il lato maschile stia contribuendo alla scomparsa di quello femminile. Interpreta tutto ciò come un attacco maschilista che rende omaggio al maschio omosessuale; al contrario, Lemebel cerca di valorizzare e salvare il femminile anche come espressione della sensibilità maschile. Teme la globalizzazione imperante e disprezza la uniformità sessuale che ne deriva, come si evince dal frammento seguente, tratto dalla cronaca *NALGAS LYCRA, SODOMADISCO*:

el bordado Levi's asegura una cola de lujo, un par de nalgas vaqueras infladas por la moda, [...] Casi masculinos, si no fuera por la costura del jeans hundida en el tajo azulado [...] la adicción por el Paloma Picasso,

83 Pedro Lemebel, *Loco afán. Crónicas de Sidario*, LOM, Santiago de Chile, 1996, p.22-23.

84 Cfr. Diana Palaversich, *El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y Loco afán de Pedro Lemebel*, in Fernando Blanco e Juan Poblete (a cura di), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Editorial Cuatro Propio, Santiago de Chile, 2010, p.248.

el Obsession for men de Calvin Klein, el Orfeo Rosa de Paco Colibrí. Si no fuera por todos esos nombres que emanan del aeróbico sopor, pasarían por hombres heterosexuales demasiado amigos, por machitos borrachos baboseando al compadre. [...] Quizás, aunque la disco gay existe en Chile desde los setenta, y solamente en los ochenta se institucionaliza como escenario de la causa gay que reproduce el modelo Travolta sólo para hombres. Así, los templos *homo-dance* reúnen el *ghetto* con más éxito que la militancia política, imponiendo estilos de vida y una filosofía de camuflaje viril que va uniformando, a través de la moda, la diversidad de las homosexualidades locales. Si no fuera que aún sobrevive un folclor mariposón que decora la cultura homo, delirios de faraonas que aletean en los espejos de la disco. Ese *Last Dance* que estrella los últimos suspiros de una loca sombreada por el SIDA. Si no fuera por eso, por esa brasa de la fiesta cola que el mercado gay consume con su negocio de músculos transpirados⁸⁵.

La critica è palese: l'autore rifiuta l'omologazione al modello statunitense di *Mr gay*, rivendicando l'identità della *loca local*; i pretesti attraverso i quali si muove tale disapprovazione sono esattamente i famosi marchi simbolo della cultura di massa, estranei fino a poco tempo prima in America Latina, dove invece adesso si stanno diffondendo a macchia d'olio. Il messaggio è chiaro e netto, a cui si somma l'AIDS che, insieme alla dittatura, rappresenta la fine delle speranze di emancipazione e libertà che la comunità *travesti* aveva intravisto nel breve periodo democratico del governo Allende⁸⁶.

A proposito di quegli elementi della cultura pop che Lemebel inserisce nelle sue cronache, abbiamo appena menzionato alcuni di essi (Travolta, la marca Levi's); oltre a ciò, precedentemente abbiamo visto che *las locas* si soprannominano tra di loro con nomi di celebrità di Hollywood. Un discorso specifico va fatto per la cronaca LA MUERTE DE MADONNA, in quanto rappresenta in maniera egregia il legame tra la cultura pop che la globalizzazione diffonde in tutto il pianeta e la malattia

85 Pedro Lemebel, *Loco afán. Crónicas de Sidario*, LOM, Santiago de Chile, 1996, p.53.

86 Cfr. Diana Palaversich, *El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y Loco afán de Pedro Lemebel*, in Fernando Blanco e Juan Poblete (a cura di), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Editorial Cuatro Propio, Santiago de Chile, 2010, pp.249-250.

che distrugge la collettività in questione.

Fue la primera que se pegó el misterio en el barrio San Camilo. [...] Ella sola se puso Madonna, antes tenía otro nombre. Pero cuando la vio por la tele se enamoró de la gringa. [...] La Madonna tenía cara de Mapuche [...] se tiñó el pelo rubio, rubio, casi blanco. Pero ya el misterio le había delitado las mechas. Con el agua oxigenada se le quemaron las raíces y el cepillo quedaba lleno de pelos. Se le caía a mechones. Nosotros le decíamos que parecía perra tinsa, pero nunca quiso usar peluca. [...] Lo único que pidió cuando estuvo en las despedidas, fue escuchar un cassette de Madonna y que le pusieran su foto en el pecho⁸⁷.

In questa cronaca sono presenti vari elementi su cui riflettere.

In primo luogo, l'AIDS viene chiamato *misterio*, dando un carattere solennemente religioso alla malattia, che in tale circostanza viene desacralizzato. È una tecnica ripresa più volte all'interno del testo: già nel *LA NOCHE DE LOS VISONES* la foto di fine anno in cui compaiono tutti i personaggi viene definita l'Ultima Cena. Lemebel introduce ironicamente la religione in un contesto rifiutato e criticato dagli ambienti clericali, forse proprio per muovere un rimprovero verso la Chiesa, giudicata corresponsabile della situazione drammatica in cui versa la comunità *travesti*.

In secondo luogo, l'ammirazione incondizionata che il personaggio prova per Madonna dal primo istante in cui la vede in televisione è evidentemente un'esagerazione comica che fa riflettere. Rappresenta uno degli esempi all'interno del testo utili a comprendere quanto la comunità dei travestiti sia stata ammaliata dalla cultura pop statunitense, quasi ne fosse stata stregata; ovviamente in questo punto si annida il terrore dello scrittore, ovvero che sia l'inizio della fine della cosiddetta *loca local*.

A ciò si aggiunge il fatto che, seppur cercando di diventare come lei, *tiene cara de mapuche*, può solo imitarla. In questo Lemebel si riferisce proprio all'illusione della *loca* di potersi omologare e integrare

⁸⁷ Pedro Lemebel, *Loco afán. Crónicas de Sidario*, LOM, Santiago de Chile, 1996, pp.33-35.

nella nuova cultura globale, arrivando però solo a una imitazione precaria che, oltretutto, viene pagata a caro prezzo, cioè con il contagio. La malattia, oltre a essere simbolo di morte, genera due riflessioni diverse all'interno del discorso dello scrittore.

Innanzitutto, quando la Madonna inizia a perdere capelli a causa della malattia, viene ribadito che il resto della comunità la supporta fisicamente, moralmente e, per quanto possa, economicamente, comprandole una parrucca. La solidarietà è un tratto fortemente presente nell'opera, partendo dalla presentazione di un soggetto individuale che, nel momento del bisogno, viene aiutato dagli altri, ampliando tutto il discorso: l'occhio testimone del narratore espande il proprio campo visivo dal singolo soggetto per presentare le dinamiche all'interno della collettività intera. Un altro esempio lo troviamo nella cronaca *EL ÚLTIMO BESO DE LOBA LÁMAR*, dove il travestito protagonista si ammala di AIDS e i coinquilini: "Teníamos que turnarnos para cuidarla, para lavarle el poto como a una guagua. Eramos sus nanas, sus enfermeras, sus cocineras"⁸⁸. Anche in questa cronaca è forte il sentimento comunitario, il desiderio di aiutarsi a vicenda.

L'altro fattore da analizzare è la figura stessa del travestito. Il momento in cui la Madonna perde i capelli è emblematico perché l'AIDS, oltre a rubarle la vita, le porta via la sua stessa identità. Quell'individuo ibrido che si pone in modo trasversale tra i generi viene spazzato via dalla malattia, perde il proprio travestimento e la proiezione che vuole dare di sé. La morte del *travesti* a causa dell'AIDS è essenzialmente simbolo della vittoria del neo-imperialismo statunitense, che demolisce la *loca loca* e i valori culturali dell'America Latina. Ciò è confermato anche dall'ultima frase del frammento riportato, in cui la Madonna, ormai completamente stregata dalla sua beniamina, vuole portarsi nella bara una foto della cantante, ignara del fatto che proprio quell'immagine è "l'arma utilizzata

⁸⁸ *Idem*, p.43.

dal suo assassino”⁸⁹.

In conclusione, omosessualità, AIDS, politica, capitalismo e travestitismo sono al centro dell'opera di Lemebel, connessi tra di loro a tal punto da diventare un'entità unica. L'autore realizza una riflessione storica sugli anni della transizione politica, entra nel vivo del regime militare e fornisce un'analisi profonda su quanto, a suo parere, l'imperialismo neoliberale degli USA stia incidendo a livello politico, economico e culturale nelle dinamiche dei paesi dell'America Latina.

5.3 Il femminile verso l'estinzione

È un momento storico in cui in America Latina il capitalismo è interpretato come un'arma che mira a distruggere le libertà e le identità sessuali locali; la globalizzazione viene interpretata a questo punto secondo una prospettiva di genere. L'imposizione del modello gay statunitense schiaccia ed elimina ogni tratto femminile nel soggetto omosessuale, ma non solo: arriva fino a far sparire il corpo stesso della donna.

Concretamente, questa esclusione della femminilità diventa una vera e propria scomparsa del genere stesso; l'infetta viene quasi ignorata. Colpisce particolarmente questo fatto perché, esaminando i vari gruppi a rischio, si nota che mentre il numero di donne infette aumenta, quello degli altri (i tossicodipendenti ad esempio) diminuisce lentamente: all'inizio del contagio la media è di 30 uomini infetti per ogni donna, nel 2000 in America Latina la proporzione già si riduce a 3 uomini ogni donna⁹⁰.

La situazione diventa ancor più triste quando, all'interno delle stesse minoranze, si azionano quei pregiudizi vigenti nella società intera. Se nel periodo delle lotte femministe gli omosessuali scendevano in

89 Cfr. Alicia Vaggione, *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*, Centro de Estudios Avanzados, Córdoba, 2013, pp.175-176.

90 Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, pp.98-99.

piazza insieme alle donne per ottenere i diritti a loro negati, con l'arrivo della malattia s'innescano un meccanismo di sospetti e reciproche accuse, creando rivalità tra questi due gruppi minori: da una parte le donne, che inseriscono l'AIDS nell'elenco dei motivi di lotta contro la discriminazione maschilista, dall'altra i gay, per i motivi già noti. Gli stessi Lemebel e Casas, nella loro lotta urbana per salvare l'effeminato sudamericano dall'estinzione, cooperano con le femministe cilene; anche in questo caso, l'alleanza risulta fragile: è una collaborazione strategica di circostanza che nasce sotto la dittatura militare ma, con la comparsa della malattia, le rivalità e le accuse reciproche rompono l'armonia. *Las locas* lottano *con* le femministe, non *per* loro; quindi, quest'ultime si sentono come spodestate ed escluse dagli spazi da loro conquistati. Lo stesso Lemebel, in varie interviste rilasciate, fa capire il cambio della situazione, in cui la comunità a cui appartiene si appropria della scena e va in rotta di collisione con le donne che vengono ignorate, come se fossero immuni alla malattia e, per questo, senza bisogno di protezione.

Le donne sieropositive figurano a malapena nella scena iniziale dell'epidemia, anche se il numero delle infette aumenta a dismisura; per anni sono considerate un esiguo gruppo di scarsa rilevanza, che quindi non trova spazio nella narrativa del virus.

L'omosessuale, per quanto denigrato ed emarginato, in qualche modo si appropria della scena. La scelta di *salir del closet* per essere riconosciuti e considerati dallo stato e poter scendere in piazza per i propri diritti è comune a molti. Se ciò provoca un ritorno della secolare connessione tra omosessualità e malattia, è indubbio il risultato finale ottenuto, con l'omosessuale al centro della scena. Questo contribuisce all'invisibilità discorsiva della donna, la quale nei testi che trattano la nostra tematica appare solitamente come personaggio secondario, spesso solo di supporto alla narrazione e, quando assalita dalla malattia, potremmo definirla comunque soggetto passivo. Concretamente, assume due forme: la prostituta infetta e colpevole, che miete vittime a causa della

sua sessualità eccessiva e itinerante, praticata senza l'adeguata protezione, oppure la vittima innocente, spesso casalinga, che viene infettata dal compagno adultero.

Più avanti verrà fornita una panoramica sulla produzione inerente la donna sieropositiva. A continuazione, dopo aver analizzato precedentemente come lo scrittore cileno cerchi di salvare il segno femminile nel corpo maschile della *loca*, sarà comparato a due opere in cui si nota una pratica contraria, cioè l'esclusione assoluta della femminilità nel discorso letterario, che viene negata in favore del dominio assoluto del maschio. Concretamente, analizzeremo questo processo in *Salón de belleza* (1994) di Mario Bellatin e ne *El desbarrancadero* (2001) di Fernando Vallejo, dato che entrambe le opere retrocedono alla logica sessista nel momento drammatico della calamità, esaltando le caratteristiche maschili dei soggetti.

6 Mario Bellatin

Mario Alfredo Bellatin Cavigliolo nasce a Città del Messico il 23 luglio 1960 da genitori peruviani e all'età di 4 anni si trasferisce con la famiglia in Perù. Studia prima Teologia nel seminario Santo Toribio de Mogrovejo, poi si laurea in Scienze della Comunicazione alla Universidad de Lima, dove inizia la sua carriera letteraria pubblicando *Mujeres de sal* (1986). Nel 1987, si trasferisce a Cuba dove studia sceneggiatura cinematografica grazie a una borsa di studio nella Escuela Internacional de Cine Latinoamericano de San Antonio de los Baños. Nel 1989 torna in Perù, dove pubblica i romanzi brevi *Efecto Invernadero* (1992), *Canon Perpetuo* (1993) e *Salón de belleza* (1994). Nel 1995 torna in Messico e diventa direttore della facoltà di Literatura y Humanidades de la Universidad del Claustro de Sor Juana e membro del Sistema Nacional de Creadores de México. È direttore della Escuela Dinámica de Escritores a Città del Messico, una scuola innovativa che offre un sistema di formazione letteraria alternativo alle tradizionali aule universitarie. È stato finalista per il Premio Medici per il miglior romanzo straniero pubblicato in Francia nel 2000 e vincitore del Premio Xavier Villaurrutia con l'opera *Flores* (2000).

Nelle sue opere l'autore solitamente utilizza un linguaggio semplice e diretto, a cui si aggiunge una sorta di freddo distacco nel trattare i temi scelti; il discorso si caratterizza per una scarsa aggettivazione che mira all'essenzialità delle azioni e una generalizzazione dei personaggi, senza però tralasciare i dettagli e la particolarizzazione degli spazi. Ciò gli permette di trattare temi scabrosi e vergognosi grazie all'oggettività raggiunta.

Inoltre, va segnalato quanto lo stesso Bellatin ha più volte annunciato: spesso le trame delle sue opere nascono a partire da un'immagine o una notizia del mondo reale, che viene utilizzata e trasformata nel suo immaginario letterario (la storia di *Salón de belleza*, ad

esempio, nasce dopo aver letto in un giornale che un parrucchiere accoglieva malati di AIDS nel suo negozio nella periferia di Lima)⁹¹.

In questo modo, Bellatin riporta le proprie idee all'interno dei suoi lavori e attraverso i suoi personaggi, senza che essi siano inseriti in un'ambientazione temporale e spaziale che rimanda direttamente alla realtà contemporanea, come invece accade nelle cronache del cileno Lemebel; al contrario, l'autore messicano-peruviano riesce a utilizzare i giusti simboli referenziali in un discorso generalizzato, col quale fornisce comunque uno spaccato della società latinoamericana, anche senza nominare persone, città o date.

6.1 *Salón de belleza*

L'opera è narrata in prima persona dal protagonista: un parrucchiere omosessuale proprietario di un salone di bellezza gestito insieme ad altri due uomini; spesso nelle ore notturne i tre vanno in città, dove si travestono e si prostituiscono. Tema centrale del romanzo è lo stravolgimento dello spazio: il protagonista decide di cambiare l'utilizzo del salone e lo converte in un *Moridero*, cioè un posto dove i malati terminali di una peste senza nome possono trascorrere i loro ultimi giorni. Il proprietario rimane da solo (perché i due colleghi vengono contagiati e muoiono) e continua ad occuparsi dei malati pur essendo anche lui colpito dalla malattia.

Non viene mai definito né il tempo né il luogo della narrazione e neanche i personaggi possiedono un nome, tutti tratti tipici della scrittura di Bellatin. In realtà, rispetto al luogo in cui avviene la narrazione, l'autore fornisce alcuni elementi indicativi: oltre alla presenza di due bagni turchi o di uno stadio nazionale, parla dei travestiti feriti in seguito alle aggressioni

91 Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, p.214.

subite dalle cosiddette *Bandas de los Matacabros* per le strade della città. Il termine *cabro* rimanda a un'espressione colloquiale utilizzata nel linguaggio giovanile della città di Lima per definire gli omosessuali, precisamente coloro che sono soliti travestirsi e prostituirsi per la strada; in questo modo viene indicato uno specifico paese sudamericano, il Perù. Questa tesi è confermata dall'utilizzo all'interno del romanzo della parola *jebe*, espressione dialettale tipicamente peruviana utilizzato per identificare materiali di plastica⁹².

Per quanto riguarda l'aspetto temporale, la storia non è né lineare né progressiva; la gestione del tempo sembra quasi sia frutto della formazione cinematografica cubana dello scrittore: la narrazione è strutturata con immagini presentate velocemente in sequenza simultanea, processo che ricorda la costruzione delle pellicole cinematografiche. Più specificamente, si nota un utilizzo della tecnica del *time lapse*, che appunto consiste nel presentare in una sequenza accelerata gli avvenimenti. Questo è ciò che fa l'autore, raccontando l'inesorabile tragitto verso la morte degli ospiti del *Moridero* e del narratore stesso⁹³.

Bellatin contrappone due momenti storici, prima e dopo la comparsa dell'AIDS: il passato, quando il parrucchiere *travesti* si occupa dell'estetica delle clienti nel suo negozio che risplende di luci e colori, e il presente, quando nello stesso luogo non c'è più spazio per la bellezza, bensì solo per la morte, dato che il protagonista non illude i suoi ospiti riguardo una possibile guarigione: "Cuando creen que van a recuperar, tengo que hacerles entender que la enfermedad es igual para todos"⁹⁴.

L'autore si serve del *time lapse* per mostrare l'avanzamento della malattia. Questo risulta importante ai fini politico-sociali del nostro

92 Cfr. Paolo De Lima, *Peces enclaustrados, cuerpos putrefactos y espacios simbólicos marginales en una novela de latinoamericana de fin de siglo*, in <http://www.lettras.s5.com/mb090105.htm> (consultato ottobre 2015).

93 Cfr. Marisa Martínez Pérsico, *Salón de belleza de Mario Bellatin, o la transposición narrativa de la técnica cinematográfica del time lapse*, in "Casa de las Américas", n. 276, luglio-settembre 2014, p.130.

94 Mario Bellatin, *Salón de belleza*, Tusquets Editores España, Barcelona, 2009, p.59.

discorso: con questa tecnica Bellatin mette in luce, con dovizia di particolari, la progressiva decadenza fisica a cui va incontro il corpo umano durante il decorso della malattia. Utilizza alcuni esempi per elencare i vari sintomi che possono comparire, sia che si tratti dei pazienti:

costillas protuberantes, la piel seca, [...] ojos desquiciados [...] después fue atacado por una tuberculosis fulminante, pues falleció luego de un acceso de tos.

había comenzado a perder peso y a mostrar los ganglios inflamados.

una diarrea constante que va minando el organismo pero sólo hasta cierto punto. El estómago se afloja cada vez más y el enfermo cada día está más decaído⁹⁵.

sia che si tratti del protagonista stesso:

Hasta ahora tengo sólo atisbos, sobre todo signos externos tales como la pérdida de peso, las llagas y las ampollas.

De paso me miré en el pequeño espejo que reservaba para afeitarme y vi un par de pústulas en la mejilla derecha⁹⁶.

Pertanto, l'autore si serve di questo espediente narrativo-cinematografico per offrire una testimonianza in un momento in cui la disinformazione a proposito della malattia è ancora alta. Negli anni Novanta l'ignoranza generale in merito ai sintomi è ancora diffusa, seppur l'epidemia si sia già fortemente propagata; l'autore documenta il decorso della malattia e le sue manifestazioni sul corpo del malato per informare e sensibilizzare l'opinione pubblica⁹⁷.

Insieme all'inesorabile degrado fisico degli abitanti del *Moridero*,

⁹⁵ *Idem*, pp.27-28;33;58-59.

⁹⁶ *Idem*, pp.22-23;54.

⁹⁷ Cfr. Marisa Martínez Pérsico, *Salón de belleza de Mario Bellatin, o la transposición narrativa de la técnica cinematográfica del time lapse*, in "Casa de las Américas", n. 276, luglio-settembre 2014, p.131.

Bellatin costruisce uno spazio parallelo in cui il decorso verso la morte va di pari passo con quello degli infetti della peste, creando una sorta di doppio *time lapse*: il protagonista decora il salone di bellezza con grandi specchi e acquari, nei quali la qualità della vita dei pesci procede parallelamente a quella degli individui che varcano la soglia prima del salone di bellezza, poi del *Moridero*.

Il protagonista vuole creare uno spazio concorrenziale per attirare più clienti possibili ed essere competitivo con gli altri esercizi commerciali simili; per questo pensa subito agli acquari, in modo che le clienti: “tuvieran la sensación de encontrarse sumergidas en un agua cristalina para luego salir rejuvenecidas y bellas a la superficie”⁹⁸. A ciò si aggiungono gli specchi, che con i loro riflessi moltiplicano gli acquari, la luce e i colori del negozio e documentano la trasformazione delle clienti col trattamento di bellezza (capelli, trucco, ecc...).

Finché svolge tale attività e gli affari vanno bene, anche i pesci nuotano tranquillamente nella loro acqua cristallina. Quando iniziano ad arrivare i primi infetti, il luogo diventa uno spazio angosciante e lugubre, in cui la morte è sovrana; allo stesso tempo, i pesci cominciano a morire a causa di strani funghi mentre l'acqua e le pareti degli acquari diventano verdi.

Todo iba bien en los acuarios [...] hasta que de un día a otro comenzaron a aparecerles hongos en unos Escalares que habían continuado con vida desde los tiempos de prosperidad. [...] Finalmente todos los cuerpos fueron contagiados⁹⁹.

I parallelismi tra questi due “mondi” attraversano la narrazione dalla prima all'ultima pagina dell'opera: quando muore il ragazzo che lo aveva intenerito e col quale aveva avuto rapporti sessuali, muoiono anche tre pesci; oppure, riflettendo su una specie particolare di pesci (*los guppys*), rivela che sono duri a morire e si afferrano alla vita come fanno alcuni ospiti. In poche parole, attraverso questa tecnica l'autore presenta la fine

⁹⁸ Mario Bellatin, *Salón de belleza*, Tusquets Editores España, Barcelona, 2009, p.25.

⁹⁹ *Idem*, p.41.

di due comunità allo stesso tempo: gli infetti del *Moridero* e i pesci degli acquari¹⁰⁰.

Infine, un'ultima riflessione sugli specchi: quando decide di accogliere gli infetti, toglie anche gli specchi. Siccome precedentemente moltiplicavano lo splendore e la bellezza del locale e delle clienti, adesso servirebbero solo a riprodurre infinite volte l'agonia e lo strazio di cui i malati portano i segni sul proprio corpo. Come vedremo, la scomparsa degli specchi e la conseguente impossibilità di vedere l'immagine di se stessi nel riflesso è simbolo della totale perdita d'identità¹⁰¹.

6.1.1 Il filantropo tiranno

Fin dal principio dell'opera il narratore racconta come il salone sia diventato un *Moridero* dove i malati terminali trascorrono gli ultimi giorni di vita; anche riguardo alla malattia, Bellatin non fornisce mai il nome (la chiama semplicemente la "peste" o il "male"), anche se è palese che si riferisce all'AIDS. Nelle prime pagine, il protagonista espone il motivo che lo induce a trasformare il suo negozio, quando racconta delle sue uscite notturne in cui si traveste e indossa qualche indumento color oro, pensando che gli porti fortuna. Anche in questo caso troviamo un parallelismo coi pesci nell'acquario, perché la contemplazione delle carpe dorate acquistate dal protagonista gli provoca un'innata tranquillità, tale da voler indossare qualche indumento color oro come portafortuna:

Tal vez salvarme de un encuentro con la Banda de Matabros, que rondaba por las zonas centrales de la ciudad. Muchos terminaban muertos después de los ataques de esos malecheros, [...] En los hospitales

100Cfr. Marisa Martínez Pésico, *Salón de belleza de Mario Bellatin, o la transposición narrativa de la técnica cinematográfica del time lapse*, in "Casa de las Américas", n. 276, luglio-settembre 2014, pp.132-133.

101Cfr. Alicia Vaggione, *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*, Centro de Estudios Avanzados, Córdoba, 2013, pp.149-150.

siempre los trataban con desprecio y muchas veces no querían recibirlos por temor a que estuviesen enfermos. Desde entonces y por las tristes historias que me contaban, nació en mí la compasión de recoger a alguno que otro compañero herido que no tenía donde recurrir. Tal vez de esa manera se fue formando este triste Moridero que tengo la desgracia de regentar¹⁰².

Il proprietario mette a disposizione il proprio negozio ai travestiti picchiati da queste bande armate, che agiscono indisturbate per le strade cittadine. Inizialmente, ospita per un periodo le persone ferite da questi delinquenti, spesso trattate malamente negli ospedali sia a causa della loro omosessualità, sia perché appartenenti a un gruppo ad alto rischio di contagio. Un giorno uno dei suoi colleghi gli chiede di ospitare un amico malato a un passo dalla morte, sottolineando il fatto che nessuno vuole aiutarlo: “no querían recibirlo en ningún hospital. Su familia tampoco quería hacerse cargo del enfermo y por falta de recursos económicos su única alternativa era morir bajo uno de los puentes del río”¹⁰³. Il protagonista accetta di aiutare il malato e da quel momento il salone assume un utilizzo totalmente diverso.

L'autore crea una situazione fuori dal tempo e dallo spazio, ma riesce comunque a mostrare vari aspetti della società reale su cui è doveroso riflettere: le istituzioni che dovrebbero farsi carico degli infetti non se ne occupano e li abbandonano a se stessi; d'altro canto, le famiglie dei malati, anziché aiutarli, spesso li allontanano giudicandoli negativamente per la loro condotta sessuale. Questi sono tutti elementi presenti nel testo di Bellatin perché lo scrittore vuole denunciare il disinteresse dello Stato che non adempie ai suoi doveri assistenziali verso il cittadino; mette in luce la drammatica situazione di abbandono (statale e, molte volte, familiare) nella quale si trovano i malati, con lo scopo di sensibilizzare la società¹⁰⁴.

102 Mario Bellatin, *Salón de belleza*, Tusquets Editores España, Barcelona, 2009, p.15.

103 *Idem*, p.45.

104 Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, p.212-213.

Al contrario, il protagonista si sente in dovere di accogliere questi individui rifiutati dalla società: “Además del Moridero, la única alternativa sería perecer en la calle”¹⁰⁵. Apre le sue porte a queste persone che vengono emarginate e abbandonate dallo stato. Su questo punto si può stabilire un parallelismo con i personaggi di *Loco afán*, i quali vengono ignorati dalle istituzioni e dalla società, rimanendo ghettizzati nella loro comunità *travesti* ai margini della città di Santiago. Anche in *Salón de belleza* il narratore chiarisce che il suo negozio si trova nella periferia della città: “El salón está situado en un punto tan alejado de las rutas de transporte público que para viajar en autobús hay que efectuar una fatigosa caminata”¹⁰⁶. Quindi, in entrambe le opere i soggetti trattati sono individui sieropositivi lasciati senza assistenza statale, che occupano anche geograficamente uno spazio marginale. Come vedremo, l'emarginazione è tematica ricorrente anche nel romanzo dello scrittore colombiano F. Vallejo: nelle tre opere, gli autori evidenziano e denunciano l'esclusione degli omosessuali sieropositivi da ogni ambito sociale, impegnandosi a documentare una situazione nella quale i diritti umani vengono violati.

Il protagonista di Bellatin, per il suo sentimento solidale e filantropico, decide di trasformare il suo esercizio commerciale dedicato alla bellezza in uno scenario lugubre di morte, vendendo tutti gli attrezzi del mestiere per comprare ciò di cui necessita per ospitare i malati: “Con la venta de los objetos destinados a la belleza compré colchones de paja, catres de hierro, grandes ollas y una cochina de queroseno”¹⁰⁷. Da questo momento in poi, inizia la routine del *Moridero*: tutti i giorni il protagonista prepara la zuppa per l'unica razione giornaliera somministrata agli utenti e si dedica completamente alla cura dei malati. Sebbene a prima vista questo riveli semplicemente una forte coscienza comunitaria, in realtà la situazione che si viene a creare all'interno del salone merita di essere

¹⁰⁵Mario Bellatin, *Salón de belleza*, Tusquets Editores España, Barcelona, 2009, p.14.

¹⁰⁶*Idem*, p.24.

¹⁰⁷*Idem*, pp.21-22.

analizzata a fondo.

Il *Moridero* non nasce solamente da un sentimento di compassione e filantropia del protagonista. Anche se le ragioni politico-sociali di abbandono da parte dello Stato sono più volte esposte dal personaggio, egli rimane sempre un uomo d'affari. Inizialmente, il salone di bellezza svolge ancora la sua originaria funzione e gli affari vanno bene con grande soddisfazione delle clienti; quando il luogo si converte in un *Moridero* resta comunque un'attività a scopo di lucro con cospicui introiti monetari. Gli enti privati e di carità offrono il loro supporto ma il proprietario accetta categoricamente solo donazioni in soldi liquidi e, grazie a questi aiuti economici, accumula ricchezza: “Entre las donaciones, las herencias de los fallecidos y los aportes de los familiares, logré reunir un capital considerable”¹⁰⁸. Anche la vendita degli strumenti del salone di bellezza per comprare il materiale necessario ai malati è essenzialmente un'operazione commerciale finalizzata al profitto¹⁰⁹.

Un altro aspetto che Bellatin vuole sottolineare è la tendenza del personaggio a stancarsi presto delle cose, tipico della società consumistica; anche nella sua passione per gli acquari si nota questa frenetica ossessione per l'acquisto compulsivo dei pesci senza essere mai soddisfatto. Quando si stanca e non ha più tempo per prendersene cura, li abbandona a se stessi o, peggio, gioca con le loro vite facendoli mangiare tra di loro per sbarazzarsene¹¹⁰. Assume lo stesso atteggiamento anche con le persone: “mis gustos cambian con frecuencia y de un momento a otro dejó de interesarme por completo”¹¹¹.

Il personaggio di Bellatin rimanda al *travesti* cileno di Lemebel

108Mario Bellatin, *Salón de belleza*, Tusquets Editores España, Barcelona, 2009, pp.69-70.

109Cfr. Richard Parra, *Alienación, crueldad y escritura: Salón de belleza de Mario Bellatin*, in http://www.revistaelmuro.com/02/articulo_6.html (consultato novembre 2015).

110Cfr. Marisa Martínez Pérsico, *Salón de belleza de Mario Bellatin, o la transposición narrativa de la técnica cinematográfica del time lapse*, in “Casa de las Américas”, n. 276, luglio-settembre 2014, p.133.

111Mario Bellatin, *Salón de belleza*, Tusquets Editores España, Barcelona, 2009, p.27.

perché entrambi, sebbene in circostanze diverse, si fanno ammaliare dal potere del denaro. Inoltre, lo scrittore cileno critica *las locas* che percorrono le nuove rotte globali del turismo sessuale, mentre in *Salón de belleza* il *peluquero travesti* ammette di prostituirsi mosso dal piacere effimero e non a scopo di lucro.

Entrambi gli autori denunciano quanto il consumismo (soprattutto sessuale) sia ormai diffuso e le comparazioni tra i personaggi servono a comprendere gli effetti del capitalismo. Secondo le teorie esposte da vari scrittori sudamericani (e non solo) in merito alla situazione politico-economica dell'America Latina, gli USA s'impongono economicamente sugli stati più deboli del sud. La globalizzazione, promossa come un abbattimento delle barriere tra i paesi ricchi e quelli poveri, diventa il simbolo di un flusso perpetuo di beni per ridistribuire le ricchezze del pianeta; in realtà, gli Stati Uniti vengono accusati di approfittarsi delle risorse dei paesi meno sviluppati, come quelli sudamericani. A suo modo, il protagonista decide strategicamente di convertire il proprio negozio in un *Moridero*, spacciandosi per un individuo gentile e compassionevole che vuole aiutare i bisognosi, ma in realtà grazie al racconto in prima persona sappiamo quanto questa sia una strategia commerciale con cui riesce ad arricchirsi, anche a discapito dei più deboli¹¹².

Alla fine della prima parte dell'opera si crea una situazione che conferma quanto il personaggio sia parte di quella società neoliberale tanto criticata dagli intellettuali ispano-americani. Gli abitanti del vicinato ritengono che il salone sia ormai diventato un pericoloso focolaio d'infezione, quindi si organizzano e firmano una petizione con cui chiedono lo sgombero del locale entro 24 ore. Il protagonista ignora la richiesta e il giorno dopo i vicini rompono i vetri delle finestre con delle pietre e lui scappa per chiedere aiuto; si rivolge alla polizia, alle stesse istituzioni tanto denigrate ma che non esita a interpellare nel momento di

¹¹²Cfr. Richard Parra, *Alienación, crueldad y escritura: Salón de belleza de Mario Bellatin*, in http://www.revistaelmuro.com/02/articulo_6.html (consultato novembre 2015).

necessità, ai fini di ristabilire l'ordine ed evitare che gli tolgano il suo "commercio" e il suo dominio incontrastato. Non solo, mentre fugge si ferma a un telefono pubblico per chiamare una di quelle associazioni religiose che gli offrivano aiuto; quando torna al salone con gli agenti, essi calmano la folla ma ispezionano il locale e rilevano che non viene rispettato il codice sanitario. In quel momento arrivano i membri dell'organizzazione che parlano con la polizia e aiutano a calmare gli ospiti.

Questa vicenda costituisce un passaggio utile alla comprensione del personaggio: nel momento della possibile perdita del proprio negozio, non esita a chiamare quelle istituzioni che precedentemente erano da lui rifiutate e criticate. In un primo momento, aveva deciso di accogliere gli emarginati per salvarli dal sistema statale che li ignorava; in seguito, a causa della sete di potere e della paura di perdere la *leadership* del salone, chiede aiuto agli enti che fanno parte dello stato stesso¹¹³.

Il salone è diventato il suo piccolo mondo in cui egli si comporta come un tiranno, trasformandolo in una sorta di prigione retta da regole ferree:

Solamente permito que las familias aporten dinero, ropas y golosinas. Todo lo demás está prohibido.

los médicos y las medicinas están prohibidos en el salón de belleza. También las yerbas medicinales, los curanderos y el apoyo moral de los amigos o familiares. En ese aspecto las reglas del Moridero son inflexibles .

en el Moridero están prohibidos los crucifijos, las estampas y las oraciones de cualquier tipo¹¹⁴.

In primo luogo, manifesta un rifiuto totale di tutto l'ambito medico. Ciò può ricondurre al periodo storico in cui vengono somministrati ai malati questi

¹¹³Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, pp.216-217.

¹¹⁴Mario Bellatin, *Salón de belleza*, Tusquets Editores España, Barcelona, 2009, pp.14;31;61.

“cocktail velenosi” per cercare di contrastare l'AIDS: nell'opera il farmaco è escluso dal *Moridero*, che diventa uno spazio alternativo alle cure tradizionali e un simbolo di “fuga” dal controllo imperante delle case farmaceutiche. Con questo viene anche ribadito che il *Moridero* non è un ospedale, bensì un posto solo per malati terminali dove non si accettano cure¹¹⁵.

In secondo luogo, gli individui perdono completamente la propria identità una volta entrati. Effettivamente, non è casuale l'assenza di nomi propri di persona o la scomparsa degli specchi in cui vedere riflesso il proprio volto: la perdita d'identità all'interno della società e dello Stato a causa della malattia non viene interrotta una volta entrati nel *Moridero*. Dal momento in cui vengono contagiati, i malati non hanno futuro; i loro corpi non sono degni neanche di una sepoltura adeguata e vengono gettati in una fossa comune. Anche agli occhi del protagonista, i suoi ospiti sono parte integrante del salone stesso, non più individui singoli: “Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no identifico a los huéspedes. He llegado a un estado tal que todos son iguales para mí”¹¹⁶. Il proprietario è a continuo contatto con la morte e ciò lo rende freddo e insensibile; ancora una volta la ricerca del profitto lo induce a non intenerirsi: ai suoi occhi quegli individui sono il mezzo per accumulare ricchezza (attraverso le donazioni familiari o dei vari enti viste in precedenza) e, una volta morti, diventano solo dei corpi ingombranti. Non rappresentano più una fonte di guadagno, quindi può anche disfarsene gettandoli in una fossa comune.

A conferma di questo macabro commercio sui corpi infetti sta il fatto che il *Moridero* non è semplicemente un luogo di accoglienza per malati terminali, ma una vera e propria prigione¹¹⁷, dalla quale è impossibile andarsene se non da morti: “Cierta noche lo encontré tratando de huir del Moridero. Fue tal la paliza que le propiné que muy pronto se le quitaron

¹¹⁵Francesco Fasano, *La costruzione dello spazio di cura in Mario Bellatin e Diamela Eltit*, in “Orillas”, n. 4, 2015, pp.9-10.

¹¹⁶Mario Bellatin, *Salón de belleza*, Tusquets Editores España, Barcelona, 2009, p.25.

¹¹⁷Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, p.217.

los deseos de escapar”¹¹⁸. Da gestore di un salone di bellezza si è ormai convertito in un tiranno che svolge le sue mansioni di routine, senza vedere individui intorno a lui, ma solo temporanei strumenti che gli portano ricchezza¹¹⁹. Infatti, quando si ammala e immagina il futuro del suo salone, pensa che dovrebbe distruggerlo: comprendiamo che quel luogo è ormai diventato il suo piccolo regno dove si comporta da dittatore incontrastato e che i suoi sentimenti filantropici sono scomparsi.

In merito all'ente religioso citato più volte (Hermanas de la Caridad), il protagonista lo disprezza e lo accusa di falsa bontà religiosa: la speranza cristiana in un miracolo o nell'intervento divino è considerata inutile perché da questo male non si può guarire. Inizialmente, sembra che questa sia la vera motivazione dell'ostilità del gestore, ma in realtà l'odio si scatena nel momento in cui diventano “rivali in affari”: non vuole far sapere di essere infetto per il perverso timore che possano prendere le redini del salone, spodestandolo dal suo trono. Più volte si mostra preoccupato per la possibile fine della sua tirannia; ciò è accompagnato dall'idea che, come direttore di tale spazio, ha vissuto una vita in solitudine. Si descrive in questo modo come un soggetto alienato dal lavoro e dal dovere, identificandosi ancor di più in quell'individuo borghese tanto criticato dal marxismo per il suo atteggiamento monomaniaco votato solo al profitto¹²⁰.

Possiamo pertanto affermare che l'opera non narra propriamente la storia di un emarginato, bensì quella di una sorta di burocrate

118Mario Bellatin, *Salón de belleza*, Tusquets Editores España, Barcelona, 2009, p.33.

119Questo rifugio davanti all'abbandono generale della società e delle istituzioni civili è anche uno spazio di reclusione e confinamento, che rimanda fortemente la città contemporanea a luoghi dell'immaginario delle epidemie quali peste o lebbra (si pensi ad esempio a come viene trattata da Manzoni la peste ne *I promessi sposi*, a cui si è accennato all'inizio di questo studio). Oltre alla brama di controllo politico che possiamo trovare anche nella realtà (ricordiamo Los Cocos a Cuba), la finzione di Bellatin crea una sorta di sogno di sterminio dei corpi infetti: questi individui ai margini della società, descritti come corpi infetti che risultano scomodi alle istituzioni, perdono la propria identità diventando “oggetti” da eliminare (cfr. Alicia Vaggione, *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*, Centro de Estudios Avanzados, Córdoba, 2013, p.149-150).

120Cfr. Richard Parra, *Alienación, crueldad y escritura: Salón de belleza de Mario Bellatin*, in http://www.revistaelmuro.com/02/articulo_6.html (consultato novembre 2015).

completamente integrato nel sistema, che crea il suo regno di sterminio nella periferia della città: il tiranno nega la democrazia all'interno del salone-carcere, assume la leadership totale, non permette di praticare riti religiosi, subordina ogni sua attività al piacere, al profitto economico e all'accumulo di ricchezza. Oltretutto, quando rischia di essere spodestato a causa delle lamentele del vicinato, decide di allearsi con quegli enti istituzionali da lui criticati, pur di mantenere il suo dominio totalitario. In questo modo Bellatin muove la sua personale denuncia contro la globalizzazione e il neoliberismo.

Una volta comprese le dinamiche intrinseche al narratore-protagonista, i motivi che lo spingono a fare determinate scelte e perché lo si può definire inglobato nel nuovo capitalismo, è necessario soffermarsi su un altro aspetto interessante ai fini del nostro studio, ovvero l'ulteriore regola che vige nel *Moridero*: l'esclusione delle donne.

6.1.2 L'esclusione del femminile

Inizialmente, quando il luogo è ancora adibito a salone di bellezza, i servizi proposti sono disponibili a entrambi i sessi, ma: “Sin embargo era muy reducido el número de hombres que cruzaba el umbral. Sólo las mujeres parecía no importarles la atención de unos estilistas vestidos casi siempre con ropas femeninas”¹²¹. Nel periodo antecedente alla malattia sono ammessi anche gli uomini, ma il microcosmo creato all'interno del salone gira intorno alla donna: i gestori lavorano vestiti da donna e la clientela è esclusivamente femminile. Il lavoro giornaliero del proprietario ha come unico obiettivo la cura della bellezza femminile e le clienti si sentono rivitalizzate grazie al suo operato. Inoltre, una volta terminato il lavoro, il desiderio più grande è uscire coi colleghi per andare in città e vestirsi da

¹²¹Mario Bellatin, *Salón de belleza*, Tusquets Editores España, Barcelona, 2009, pp.23-24.

donna; è una sorta di liberazione per il protagonista.

Quando il luogo si converte in *Moridero*, il gestore chiude la porta al mondo femminile in ogni sua forma, negando categoricamente l'ingresso alle donne malate. Il salone passa letteralmente da unisex a "monosex"¹²²:

Uno de los momentos de crisis por los que pasó el Moridero fue cuando tuve que vérmelas con mujeres que pedían alojamiento. Venían a la puerta en pésimas condiciones. Algunas traían en brazos a sus pequeños hijos también atacados por el mal. Pero yo desde el primer momento me mostré inflexible. El salón en algún tiempo había embellecido hasta la saciedad a las mujeres, no iba pues a echar por la borda tantos años de trabajo sacrificado. Nunca acepté a nadie que fuera de sexo masculino¹²³.

Non si fa scrupoli a negare l'aiuto persino a madri con bambini in braccio. Il proprietario, sebbene la morte e il degrado che lo circondano lo rendano insensibile, segue un ideale estetico superficiale che lo rende sordo alle suppliche: si rifiuta di "gettare via" tanti anni di duro lavoro dedicati alla conservazione e rivitalizzazione della bellezza femminile e del corpo delle clienti. Questa scelta comporta una riflessione molto importante all'interno del panorama sieropositivo latinoamericano: la comunità omosessuale infetta, seppur abbandonata da famiglia e società, ottiene almeno un posto in cui poter morire, mentre per la controparte femminile non è disponibile nemmeno questo. Questa doppia esclusione genera un'angosciante frustrazione nella comunità sieropositiva femminile: è un'altra testimonianza della situazione allarmante esposta da Lemebel nelle sue cronache e nelle performance de *Las Yeguas del Apocalipsis*. Le femministe e la comunità gay inizialmente rivendicavano insieme i propri diritti, ma con la comparsa del virus la lotta omosessuale getta ombra sul mondo femminista e l'alleanza tra i due gruppi finisce. Lo scrittore cileno, seppur criticato dal mondo femminista per portare avanti "solo" la lotta *travesti*, teorizza più volte che la globalizzazione, il capitalismo e l'HIV

¹²²Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, pp.246-247.

¹²³Mario Bellatin, *Salón de belleza*, Tusquets Editores España, Barcelona, 2009, p.34.

mirino allo “sterminio” della rappresentazione femminile dell'omosessuale sudamericano, ovvero del travestito stesso.

Bellatin crea un personaggio totalmente inglobato nel sistema capitalista, che agisce secondo le nuove tendenze sociali: le donne sono sempre state simbolo di bellezza e fertilità ed esaltate per questo in tutte le arti; con la comparsa dell'AIDS la donna malata perde queste qualità e viene quindi ignorata all'interno della letteratura sieropositiva. L'ideale estetico del protagonista non gli permette di ospitare le donne infette che non conservano più niente di quella bellezza che precedentemente rappresentavano e di cui lui stesso si occupava¹²⁴.

Al descubrir las heridas en mi mejilla las cosas se
acabaron de golpe. Llevé los vestidos, las plumas y las
lentejuelas al patio donde está el excusado e hice una
gran pira. Olió horrible¹²⁵.

Se non è permesso l'accesso alle donne al *Moridero* a causa del canone estetico che purtroppo non sono più in grado di rappresentare, quando il parrucchiere *travesti* scopre di essere stato infettato decide di sbarazzarsi di ogni sua caratteristica femminile e brucia tutti i vestiti con cui si traveste da donna¹²⁶. Ciò che in un primo momento lo rendeva libero e gli procurava piacere, adesso quasi lo disgusta: elimina così ogni traccia femminile presente nella sua vita.

Da non sottovalutare l'utilizzo specifico della parola *golpe*: rimanda ovviamente ai vari colpi di stato nel continente coi quali, effettivamente, si delinea la fine di un'epoca in cui il sogno di emancipazione omosessuale va in frantumi¹²⁷. Allo stesso modo, il travestito brucia i suoi vestiti da donna e questo gesto rappresenta simbolicamente la fine di tutta un'estetica associata alle conquiste sessuali e di quell'immagine proiettata

124Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, pp.248-249.

125Mario Bellatin, *Salón de belleza*, Tusquets Editores España, Barcelona, 2009, p.54.

126Cfr. Alicia Vaggione, *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*, Centro de Estudios Avanzados, Córdoba, 2013, pp.152-153.

127Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, p.221.

anche nelle cronache di Lemebel, ovvero la scomparsa del travestito stesso. L'autore cileno testimonia ciò che accade nella periferia di Santiago, segnala nelle sue cronache "l'estinzione" di questo soggetto e tenta di salvarlo dal mostro capitalista attraverso la sua denuncia. Bellatin, a suo modo, senza i forti e diretti riferimenti realistici tipici del cileno, documenta la scomparsa del lato femminile del travestito. Inoltre, entrambi gli autori criticano e, allo stesso tempo, biasimano il *travesti* che a loro avviso si è fatto ingannare dal sistema americano neoliberale e dal potere del denaro (ricordiamo il travestito nelle cronache urbane che si fa "comprare" dal ventaglio di dollari, facendosi però contagiare).

In definitiva, Lemebel si serve della cronaca come spazio immaginario dove vengono confinate e cercano di resistere *las locas* cilene malate di AIDS, creando una loro comunità indipendente fuori dal controllo delle istituzioni che si rifiutano di dare il proprio supporto, ma il *sidario* di Lemebel rimane comunque uno spazio aperto. Bellatin, al contrario, crea volontariamente uno spazio chiuso, lugubre e claustrofobico, che si sviluppa parallelamente su due piani (*Moridero* e acquari) e in entrambi i casi gli esseri sono imprigionati, col tiranno burattinaio che muove cinicamente i fili delle loro vite. In *Salón de belleza* la comunità che si crea non è autentica come quella del *sidario* cileno, bensì fittizia. Si basa su una serie di regole intransigenti in cui, ad ogni modo, gli ammessi non hanno un'identità; quel poco di personalità lasciategli dalla società, che li ignora e li confina, viene loro tolta nel momento in cui varcano la soglia del *Moridero*, e questo avviene per mano di un parrucchiere che sfrutta la comparsa della malattia per poter attivare il meccanismo di esclusione degli esclusi (le donne), agendo esattamente come quelle istituzioni da lui denigrate e integrandosi nel sistema capitalista¹²⁸.

Per concludere, sebbene sia il *sidario*, sia il *Moridero* denunciino

¹²⁸Francesco Fasano, *La costruzione dello spazio di cura in Mario Bellatin e Diamela Eltit*, in "Orillas", n. 4, 2015, p.5.

entrambi la scomparsa del soggetto femminile, lo fanno con modalità che si oppongono: Lemebel nelle sue cronache cerca di salvare ed esaltare il segno femminile del *travesti*, mettendo questo personaggio al centro della scena; Bellatin, al contrario, manifesta le sue idee e le sue critiche alla società che si sta consolidando e lo fa da un punto di vista maschile e gerarchico, tagliando fuori la donna ed ogni traccia femminile dal *Moridero* e dai suoi personaggi.

7 Fernando Vallejo

Luis Fernando Vallejo Rendón nasce a Medellín (Colombia) il 24 ottobre 1942. Di famiglia agiata (padre ex ministro e avvocato), studia Lettere e Filosofia alla Universidad Nacional de Colombia a Bogotá, si laurea in Biologia alla Pontificia Universidad Javeriana e all'età di 24 anni si trasferisce a Roma, dove studia direzione cinematografica al Centro Sperimentale di Cinematografia. Tornato in America Latina, dal 1971 si trasferisce definitivamente a Città del Messico (nel 2007 adotta la nazionalità messicana e rinuncia a quella colombiana), dove scrive la totalità delle sue opere. In merito alla questione della nazionalità, lo scrittore espone più volte il disprezzo per la madrepatria, definendola un paese *atropellador*, *asesino* e *mezquino*, affermando di non volerci più tornare. In seguito, esprime la volontà di tornare in Colombia, seppur continuando a criticare il sistema statale corrotto.

Ha ottenuto vari riconoscimenti, tra cui il Premio Rómulo Gallegos nel 2003 con *El desbarrancadero* e il Premio FIL di Letteratura in Lingue Romanze nel 2011. Tra le sue opere, ricordiamo la serie autobiografica *El río del tiempo* (edizione completa 1999), composta da: *Los días azules* (1958), *El fuego secreto* (1987), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989), *Entre fantasmas* (1993). Famoso per i suoi romanzi, ha scritto anche tre libri di saggi, tre biografie e alcune opere scientifiche. Ha diretto tre film ed è stato sceneggiatore de *La Virgen de los Sicarios*, tratto dal suo omonimo romanzo.

I romanzi di Vallejo sono spesso autobiografici e sembra che lo scrittore voglia identificare completamente la produzione narrativa con la sua vita. In effetti, la serie di libri autobiografici menzionati, come i romanzi seguenti, trattano ognuno momenti diversi della vita dell'autore, anche se ci sono varie scene che si ripetono a volte anche nella stessa opera (come vedremo che succede ne *El desbarrancadero*).

Lo scrittore è apertamente omosessuale, ateo convinto e anticlericale, tutti elementi che compaiono nella sua produzione letteraria, nella quale emerge la tradizione contestataria di autori vissuti come lui ad Antioquia. La sua narrativa può essere considerata iconoclasta e ribelle, con una prosa rude, in cui l'autore riversa con un linguaggio spesso violento le sue critiche politiche e religiose contro l'*establishment* colombiano e la Chiesa Cattolica. A volte attraverso l'insulto diretto, altre con aneddoti, evocazioni, parodie e *humor*, rimane il fatto che la passionalità dell'autore è palpitante nei suoi romanzi, carichi di una vera e propria furia critica verso la società¹²⁹.

Oltre al linguaggio, l'atmosfera stessa creata all'interno delle sue opere risulta violenta a causa dei temi trattati (la condizione dell'omosessuale o le situazioni precarie della popolazioni nelle periferie). *La Virgen de los Sicarios* (1994), l'opera più famosa dell'autore, tratta il tema del narcotraffico nella città di Medellín attraverso una cronaca urbana sulle difficili condizioni di vita dei bassifondi colombiani; Vallejo muove una critica sociale allo Stato che non interviene di fronte alla violenza con cui la malavita agisce indisturbata. Di seguito, vedremo come tutti questi elementi si riversano nel discorso narrativo all'interno de *El desbarrancadero* (2001).

7.1 El desbarrancadero

Il romanzo è narrato in prima persona dal protagonista che torna alla casa natale a Medellín, dove suo fratello Darío sta morendo a causa dell'AIDS. L'opera è strutturata in tre parti: la prima, nella quale si racconta il ritorno del narratore Fernando a casa per assistere il fratello; la seconda, in cui si narra attraverso un flashback la morte del padre, la terza, in cui il discorso

¹²⁹Cfr. Alicia Vaggione, *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*, Centro de Estudios Avanzados, Córdoba, 2013, pp.106-108.

si svolge nuovamente intorno alla condizione di Darío.

Sulla base di queste vicende, l'autore espone le proprie idee col suo tipico linguaggio violento, criticando le istituzioni: in primo luogo, lo Stato colombiano e la corruzione dilagante. In merito a ciò, in quest'opera l'irriverenza e la rottura del formalismo sociale hanno la finalità di esporre le problematiche politiche, sociali e culturali colombiane, con l'autore che assume una posizione nichilista di fronte alla vita¹³⁰. Per capire pienamente le critiche verso la propria patria, dobbiamo fare un piccolo excursus storico.

La Colombia è sempre stato un paese problematico e dalle controverse dinamiche, in cui nel corso del '900 si sono formate numerose forze guerrigliere. Si può datare la nascita di tali formazioni nel 1948, anno in cui venne ucciso il candidato liberale Jorge Eliécer Gaitán¹³¹. L'omicidio originò una serie di proteste nella capitale ma, allo stesso tempo, si formarono forze guerrigliere liberali nelle campagne contro i latifondisti, i quali cercarono di reprimere le insurrezioni ottenendo come risultato l'aumento del malcontento. Inoltre, durante gli anni Sessanta nacquero altre organizzazioni di lotta di estrema sinistra (M-19, EPL, ELN, FARC-EP)¹³². Il governo colombiano tentò di sopprimere gli atti di violenza ad opera di tali formazioni e cercò l'appoggio delle forze politiche liberali e conservatrici per giungere ad un accordo con le organizzazioni indipendenti liberali, che decisero di deporre le armi. Ciò condusse all'esclusione di qualsiasi alternativa politica, aumentando la sfiducia verso

¹³⁰Cfr. Yuliana Viloria, *El discurso violento en la novela El desbarrancadero de Fernando Vallejo*, in "Cifra Nueva", n. 22, luglio-dicembre 2010, p.134.

¹³¹José Eliécer Gaitán Ayala (Bogotá, 23 gennaio 1903 – 9 aprile 1948), è stato un politico e avvocato colombiano, eletto sindaco di Bogotá nel 1936, presidente del Partito Liberale e candidato alla Presidenza della Repubblica. Il suo assassinio generò il periodo di violenze sopraccitato noto come *Bogotazo*.

¹³²Le principali sono: M-19 (*Movimiento 19 de abril*), organizzazione di guerriglia insurrezionale rivoluzionaria di sinistra, attiva dal 1970 al 1990, quando si convertì nel partito politico *Alianza Democrática M-19* (il nome nasce dalla presunta frode elettorale del 19 aprile 1970, data in cui vinse le elezioni il Fronte Nazionale; EPL (Ejército Popular de Liberación), gruppo d'ispirazione maoista; ELN (Ejército de Liberación Nacional), di stampo rivoluzionario marxista; FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo), d'ispirazione marxista-leninista e bolivariana.

le istituzioni da parte delle organizzazioni di sinistra, che videro aumentare il consenso e le adesioni durante gli anni Sessanta e Settanta. Nel corso degli anni Ottanta la crisi economica che colpì lo Stato accrebbe le tensioni e le proteste, anche in merito al dilagante traffico della cocaina dovuto al forte sviluppo dell'industria illegale che la produceva. I governi colombiani cercarono di dialogare diplomaticamente con i guerriglieri e alle elezioni del 1986 si presentò anche la *Unión Patriótica*, organizzazione politica proposta dalle FARC, che ottenne l'elezione di alcuni parlamentari, ma negli anni seguenti avvenne un annientamento di questa forza politica e dei suoi membri, che condusse i guerriglieri ad abbandonare definitivamente ogni tentativo di attività politica conforme alla legge. Nel 1990 venne eletto Presidente César Gaviria, che ottenne la deposizione delle armi da parte del M-19 e iniziò un'apertura economica ai fini di permettere l'investimento di capitali esteri nel Paese. Tale mossa politica condusse a un ulteriore impoverimento delle masse contadine, che videro nella coltivazione della coca l'unica soluzione di sussistenza economica, incentivando notevolmente il narcotraffico colombiano gestito da organizzazioni paramilitari chiamate *Autodefensas Unidas de Colombia* (AUC), che si affermarono nel mercato del narcotraffico mondiale. Durante gli anni Novanta, le organizzazioni insurrezionali di sinistra da un lato, quelle paramilitari del narcotraffico dall'altro, videro crescere i membri nei rispettivi schieramenti; lo Stato cercò e in parte trovò il dialogo con le prime, anche se continuando la guerra in varie zone del Paese, finché nel 2002 decise di interromperlo completamente dopo aver firmato il "Plan Colombia" con gli Stati Uniti, con il quale quest'ultimi garantivano il sostegno militare ed economico al governo colombiano. Nel 2002 venne eletto presidente Uribe¹³³ che, dopo due anni in cui cercò di combattere

¹³³Álvaro Uribe Vélez (Medellín, 4 luglio 1952), politico appartenente al Partido Liberal Colombiano, è stato eletto presidente della Repubblica di Colombia dal 2002 al 2010. È stato fortemente criticato per essere ritenuto uno dei vari presidenti-marionetta sudamericani introdotto strategicamente dagli Stati Uniti. Inoltre, alcune associazioni non governative hanno denunciato un forte aumento dei casi di tortura per mano di apparati statali durante il suo mandato. Lo stesso Vallejo critica più volte duramente l'operato di Uribe.

duramente qualsiasi forma di criminalità organizzata, optò per una linea più moderata giungendo a un accordo con le forze paramilitari di destra. Nel 2006, quando il presidente uscente si candidò per un secondo mandato, corruzione e violenze erano talmente alte che i cartelli del narcotraffico ormai gestivano intere zone del paese.

Ne *El desbarrancadero* vengono criticate ferocemente le istituzioni colombiane, che hanno ridotto la popolazione in miseria a causa dell'incapacità nel gestire gli affari di Stato e dei favoritismi nei confronti della criminalità organizzata; per queste ragioni lo scrittore più volte ribadisce che la Colombia non è la sua patria¹³⁴. Nel romanzo è presente anche un riferimento diretto al presidente César Gaviria, in un momento in cui il protagonista si trova a letto con un uomo e quest'ultimo si alza e dallo zaino tira fuori un coltello da macellaio, quindi l'altro scappa arrivando fortunatamente alla strada e salvandosi: “¡Cómo no le tomé una foto ahí, en esa pose, así, con las dos armas en ristre, desnudas, desenvainadas, para mandársela a César Gaviria a la OEA!”¹³⁵. Ovviamente l'autore si serve dell'ironia per criticare l'ex Presidente colombiano e, soprattutto, l'organizzazione di cui era Segretario generale, in quanto sottoposta al controllo statunitense. Questa denuncia di Vallejo rimanda alle critiche rivolte agli USA da Pedro Lemebel, in quanto anche il cileno teorizza l'egemonia e il controllo statunitense sulle scelte politico-economiche dei paesi sudamericani.

La critica allo Stato attraversa tutto il racconto, sempre in maniera diretta, irriverente e provocatoria:

el aguardiente [...] me sabe a borracho, a asesino, a Colombia.

lo hicimos juntos la víspera de uno de mis viajes a México, uno de tantos que he hecho entre el país de la coca y el país de la mentira.

¹³⁴Cfr. Yuliana Viloria, *El discurso violento en la novela El desbarrancadero de Fernando Vallejo*, in “Cifra Nueva”, n. 22, luglio-dicembre 2010, pp.136-137.

¹³⁵Fernando Vallejo, *El desbarrancadero*, Alfaguara, Madrid, 2001, p.36.

Este viejo es como los presidentes colombianos:
alcahueta del delito, un desvergonzado, un indigno¹³⁶.

Sono solo alcuni esempi che però testimoniano la volontà contestataria dell'autore che decide di attaccare la propria patria senza mezzi termini; denuncia la criminalità che agisce liberamente, legittimata dal governo colombiano. Nell'ultimo dei tre frammenti riportati, *este viejo* a cui il testo fa riferimento è il Papa: la Chiesa Cattolica viene più volte insultata a partire dal Pontefice stesso (Giovanni Paolo II).

Que sufra el Papa, que para eso está: bien comido, bien servido, bien bebido, y entre guardias suizos bellísimos y obras de arte, con Miguel Ángel encima, en el techo, arriba del baldaquín de la cama.

La samba es lo más feo que parió la tierra después de Wojtyla, el cura Papa, esta alimaña, gusano blanco viscoso, tortuoso, engañoso. ¡Ay, zapaticos blancos, mediecitas blancas, sotanita blanca, capita pluvial blanca, solideito blanco! ¿No te da vergüenza, viejo marica, andar todo el tiempo travestido como si fueras a un desfile gay?¹³⁷.

In merito all'ambito religioso, Vallejo diventa ancor più sovversivo e volgare, sfogando contro il Pontefice la sua rabbia. La visione pessimista che il narratore-autore ha del mondo si traduce in una sfiducia completa verso la fede cattolica, a cui si somma evidentemente la critica per i troppi agi papali e clericali dell'ambiente vaticano (l'autore ha vissuto per un periodo a Roma, come ricorda lui stesso nel romanzo in uno dei suoi vari insulti al Papa). In questi attacchi efferati alle istituzioni politiche e religiose l'autore descrive i personaggi come omosessuali effeminati in senso dispregiativo e lo ribadisce più volte durante la narrazione.

¹³⁶*Idem*, pp.30;35;176.

¹³⁷*Idem*, pp.34;52.

7.1.1 La demolizione del femminile

Vallejo mira a “demolire” il gay effeminato (e la donna stessa) ma, prima di approfondire questo aspetto, occorre riportare un frammento di testo che ci permette di valutare come si presenta l'AIDS nella narrativa dello scrittore colombiano, per poi innescare il meccanismo della distruzione della “femminilità”.

Il protagonista racconta la morte dei suoi cari, concentrandosi soprattutto sul fratello malato di AIDS. In merito alla malattia, dice questo:

Volví cuando me avisaron que Darío, mi hermano, el primer de la infinidad que tuve se estaba muriendo, no se sabía de que. De esa enfermedad hombre, de maricas que es la moda, del modelito que hoy se estila y que los pone a andar por las calles como cadáveres, como fantasmas translúcidos impulsados por la luz que mueve a las mariposas. ¿Y que se llama cómo? Ah, yo no sé. Con esta debilidad que siempre he tenido yo por las mujeres, de maricas nada sé, como no sea que los hay de sobra en este mundo incluyendo presidentes y papas¹³⁸.

In questo passaggio troviamo vari elementi presenti nelle opere precedenti.

In primo luogo, si ripresenta una caratteristica tipica dell'immaginario letterario che ha come tematica la malattia: l'AIDS non viene mai nominato e il narratore lo definisce come un male estraneo. Persiste il luogo comune di considerare l'AIDS un male straniero, che non si conosce e non si vuole comprendere, come se questo bastasse a non essere infettati. Il narratore s'interroga più volte su chi possa aver contagiato Darío, domandandolo anche al fratello stesso; non sorprenderà che i due avevano precedentemente vissuto insieme fuori dal paese natale, anche a New York, considerata da vari autori latinoamericani l'epicentro da cui si dirama la malattia. Pertanto, già all'inizio dell'opera si

¹³⁸*Idem*, p.8.

presentano alcuni tratti che la collegano direttamente all'immaginario letterario sieropositivo finora trattato.

In secondo luogo, la malattia viene definita come una moda maschile¹³⁹: il mondo femminile è escluso dal possibile contagio. Si ripresenta l'errore socialmente commesso di considerare le donne immuni. Inoltre, l'utilizzo del termine "moda" ricorda la cronaca *LA NOCHE DE LOS VISONES* di Pedro Lemebel, nella quale l'autore racconta come i vari personaggi siano stati contagiati, come se fosse una moda recarsi all'estero per contrarre il virus. Vallejo però aggiunge qualche dettaglio che lo distanzia dal cileño: ignora il nome della malattia e la considera un male estraneo perché colpisce *las maricas*, quel gay effeminato con cui lui non ha niente a che fare, per cui non può sapere di che male si tratti. Oltre a eliminare la donna dal discorso, non prende in considerazione nemmeno i gay effeminati: è esattamente l'opposto di ciò che avviene nelle cronache urbane di Lemebel, nelle quali la *loca travesti* è al centro della scena. Utilizzando un altro termine di paragone, in *Salón de belleza* Bellatin documenta il passaggio da prima a dopo la comparsa del male, con il protagonista che elimina ogni aspetto femminile (sopprime la propria identità *travesti* e nega l'accesso alle donne), mentre ne *El desbarrancadero* l'esclusione avviene a priori, in quanto Fernando dichiara di non aver mai avuto a che fare con *maricas*.

In merito alle offese dirette ai personaggi di Stato e Chiesa, Vallejo crea un legame quasi indissolubile tra poteri forti e omosessuale effeminato; ad esempio, il Papa Giovanni Paolo II vien definito "travestida polaca"¹⁴⁰ o "Juana Pabla Segunda la travesti"¹⁴¹.

Lo stesso meccanismo entra in gioco nel momento in cui critica il già citato Gaviria: "el maricón Gaviria"¹⁴², "acabamos de tener aquí de

139Cfr. Alicia Vaggione, *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*, Centro de Estudios Avanzados, Córdoba, 2013, p.108.

140Fernando Vallejo, *El desbarrancadero*, Alfaguara, Madrid, 2001, p.176.

141*Idem*, p.100.

142*Idem*, p.12.

primer Mandatario a una Primera Dama”¹⁴³. Lo scrittore colombiano cerca la perfetta unione tra l'insulto volgare personale e la critica per le supposte incompetenze dal punto di vista professionale: “lo único que te merecés, Colombia, es al maricón Gaviria, que con todos los huecos que te tapó y las calles que te construyó, te abrió la importación de carros y te embotelló el destino”¹⁴⁴. Con la rabbia e il linguaggio violento che lo contraddistinguono, in poche parole riesce a esprimere sia le critiche alla politica interna ed estera, sia il disprezzo nei confronti di personaggi pubblici tramite il copioso utilizzo dell'aggettivo *marica* o *travesti*. Quest'ultimo aspetto è interessante, perché Lemebel ne faceva una caratteristica valorizzante di una comunità, che la rendeva unica e, se per colpa di tale elemento rischiava l'estinzione, l'autore cileno esortava a lottare e rivendicare con orgoglio la propria identità, senza farsi ingannare dall'*american way* da lui disapprovata. Vallejo, con una tecnica e un linguaggio sicuramente diversi, agisce in maniera contraria: costruisce il discorso utilizzando l'elemento femminile come aggravante di un comportamento, dando un'accezione negativa a ciò che per il cileno era positività. L'autore fornisce una descrizione di questi personaggi odiati, ponendo proprio alla base della personalità tale caratteristica: in poche parole, sembra che la femminilità sia la causa della loro incompetenza e della rabbia che generano nello scrittore.

Oltre a questo disprezzo per il gay effeminato, è verso la donna che l'autore dirige il suo odio, permettendoci di comprendere maggiormente il discorso appena affrontato.

Porque han de saber los desinformados que tras las siete plagas de Egipto en Colombia entraron a torear las mujeres.

Ineptas. Ignorantas, lambonas, iban escalando estas rastreras las jerarquía burocrática [...] ¿La vagina al

¹⁴³*Idem*, p.8.

¹⁴⁴*Idem*, p.126.

poder? No lo podía creer¹⁴⁵.

In primo luogo, le donne sono considerate una delle piaghe d'Egitto perché hanno la facoltà di partorire e, agli occhi del narratore, questo è già un buon motivo per odiarle. Vallejo pone al centro del discorso la capacità del corpo femminile di generare vita, proprietà elogiata e celebrata nell'arte durante secoli e qui descritta come il male del mondo. Oltretutto, si somma lo stereotipo maschilista che non accetta di poter vedere una donna al potere: scalare le gerarchie sociali e poter ambire a posizioni di rilievo è una delle ragioni per cui le donne hanno lottato per anni e nel testo del colombiano non si perde l'occasione per vedere in un'eventuale donna al potere un disastro¹⁴⁶. In questo romanzo Vallejo non mette la figura femminile in disparte come se non esistesse, bensì la pone al centro della scena per demolirla e demonizzarla. Infatti, il personaggio su cui si riversano la maggior parte degli insulti è la madre del protagonista, odiata e criticata per qualsiasi cosa faccia o dica. Prima di soffermarci su questo soggetto, occorre una breve premessa.

L'autore descrive la Colombia come una mietitrice di vittime, un luogo di morte e corruzione: "Colombia asesina, malapatria, país hijo de puta engendro de España, ¿a quién estás matando ahora, loca?"¹⁴⁷. Più volte ripete che è un paese a cui si dovrebbe proibire di "partorire" ancora malviventi. A sua volta, la famiglia del protagonista viene descritta come una Colombia in scala¹⁴⁸ (*en chiquito* per usare le parole del testo) e il motivo di tale affermazione si ritrova esattamente nella figura della madre: la patria è *loca*, il soprannome della madre è "la Loca" e così vengono definiti dal narratore tutti i membri della famiglia che le somigliano, coloro che hanno ereditato i suoi geni *Rendones* (Rendón è il cognome

¹⁴⁵*Idem*, pp.81;82.

¹⁴⁶Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, p.255.

¹⁴⁷Fernando Vallejo, *El desbarrancadero*, Alfaguara, Madrid, 2001, p.121.

¹⁴⁸Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago, 2012, pp.250-251.

materno)¹⁴⁹.

La famiglia è quindi descritta come una piccola Colombia perché, se la nazione uccide gli uomini colombiani, nella casa natale del protagonista-narratore la madre prosciuga la linfa vitale degli abitanti maschili: il padre muore di cancro, Darío di AIDS, il fratello Silvio si suicida e la madre è sempre colpevolizzata di tutto, è lei stessa un cancro e addirittura “más dañina que un sida”¹⁵⁰.

Da questo punto di vista, la donna rappresenta la dominazione assoluta all'interno del *hogar*: Vallejo la descrive come se avesse realmente paura che femminilizzi il corpo maschile fortemente esaltato durante tutto il racconto. L'autore ribadisce più volte i ruoli di genere convenzionali socialmente riconosciuti:

yo, el primogénito, que no era mujer sino hombre, varón
con pene, terminé de niñera de mis veinte hermanos [...] Yo lavaba, planchaba, barría, trapeaba, ordenaba, como si tuviera vagina y no pene¹⁵¹.

La madre aveva convertito il padre nel suo servo e il protagonista teme che la stessa sorte capiti a lui, si sente minacciato nella sua integrità virile di maschio perché ritiene che le faccende domestiche siano un compito naturale della donna. La madre viene insultata perché ha una gravidanza dietro l'altra e ciò la rende incapace di svolgere le mansioni casalinghe per lunghi periodi: “Tras de cinco hijos varones seguidos, se le metió en el testafarro a la Loca que iba a ajustar los doce apóstoles”¹⁵². Essendo il primogenito, Fernando si trova nella situazione di dover badare ai fratelli; per questo motivo rimprovera duramente la Loca e condanna ancora una volta la procreazione.

Per motivare questo odio verso la donna non dobbiamo allontanarci

149 Occorre riflettere sulla parola *loca*: Vallejo ne fa un utilizzo totalmente negativo e lo impiega per denigrare vari personaggi pubblici; Lemebel, al contrario, si serve del solito vocabolo per esaltare il protagonista indiscusso delle sue cronache urbane.

150 Fernando Vallejo, *El desbarrancadero*, Alfaguara, Madrid, 2001, p.68.

151 *Idem*, p.56.

152 *Idem*, p.69.

da ciò che è stato ribadito più volte in questo lavoro: il gay effeminato è stato definito come l'unica variante omosessuale presente in America Latina prima che fosse in auge la moda del gay muscoloso e virile, che non presenta segni femminili evidenti come la *loca*. Effettivamente, nel testo di Vallejo l'insulto diretto al corpo maschile "femminilizzato" è una costante, il protagonista non si riconosce assolutamente in tale soggetto. Pertanto, per poter eliminare ogni traccia femminile che porta in sé e trasformarsi completamente in quel "gay nuovo" l'unica opzione è tornare alla casa natale a Medellín, dove risiede colei che lo ha segnato con la sua femminilità; una volta lì, potrà finalmente riappropriarsi totalmente della propria identità maschile. Vuole occupare la posizione familiare di uomo al comando, perciò si rifiuta di essere il nuovo schiavo della Loca e insulta il comportamento universale della donna-madre. L'odio del protagonista nasce dalla sua ossessione di acquisire l'identità, i valori e i tratti tipici del dominio maschile¹⁵³.

La comparsa della malattia rinnova quella distinzione gerarchica arcaica fortemente radicata in America Latina e, sebbene con uno stile sovversivo e di denuncia, il narratore propone un'opposizione di genere fortemente votata all'offesa di tutto quello che viene identificato come femminile. In un momento in cui le donne riescono ad emanciparsi all'interno della società, il testo del colombiano mira esattamente alla demolizione dei traguardi raggiunti: sia dal punto di vista della donna in carriera, sia in merito alla naturale procreazione. Con la comparsa dell'AIDS, a maggior ragione la donna è generatrice di una piaga umana, ovvero può solo diffondere la malattia, diventando lei stessa il male. Il mancato contagio del protagonista conferma la tesi finora esposta: la mascolinità è l'unica via di salvezza e sopravvivenza.

Vallejo fornisce la validità di questo ragionamento quando descrive il fratello, ormai malato di AIDS da alcuni anni e prossimo alla morte:

¹⁵³Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, pp.252-255.

Al final de su vida a Darío le entraban antojos de embarazada.

se le había agriado el genio. Cada día más y más se le expresaba un temperamento de Rendón, como si eso fuera su primer apellido¹⁵⁴.

L'inesorabile avanzata della malattia risulta direttamente proporzionale all'aumentare dei segni femminili nel corpo di Darío: sembra che il virus sia portatore di un doppio supplizio, il viaggio verso la morte da un lato, verso la femminilità dall'altro. Mentre il fratello somiglia alla madre e, di conseguenza, peggiora a causa della malattia, il protagonista conferma il suo ruolo di uomo della casa. Nei tempi passati, quando i due fratelli erano più giovani ed entrambi sani, si notava una sorta di parallelismo simmetrico tra i due, che finisce e s'interrompe bruscamente quando il test di Darío risulta positivo e quello di Fernando negativo. Da questo momento in poi, il fratello viene definito dal protagonista un caso perso, in quanto incapace di contenersi nei vizi e con meno forza di volontà di fronte al sesso; in definitiva, il virus risparmia il più disciplinato dei due¹⁵⁵: “marihuanero o borracho o basuquero o marica o qué. Pero todo junto no se puede”¹⁵⁶. In questo punto si può elaborare una doppia riflessione.

Da un lato, il frammento conferma ciò che abbiamo teorizzato finora: l'effeminato è colui che “paga” venendo contagiato dall'AIDS e ciò nasce dalla volontà di distruggere ogni immagine femminile. D'altra parte, possiamo creare un parallelismo con le opere precedenti, nelle quali si denuncia la soddisfazione e il godimento generati dalle frivolezze, in una società consumistica votata alla ricerca del piacere e del guadagno. Nelle cronache urbane di Lemebel *las locas travesti* vengono ingannate dal potere del dollaro e dal turismo sessuale simbolo della mobilità globale; il protagonista-narratore di *Salón de belleza* si fa ammaliare dal mero

154Fernando Vallejo, *El desbarrancadero*, Alfaguara, Madrid, 2001, pp.24;50-51.

155Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, pp.253-254.

156Fernando Vallejo, *El desbarrancadero*, Alfaguara, Madrid, 2001, p.20.

profitto e decide di separare la propria identità femminile da quella maschile, eliminando la prima; infine, ne *El desbarrancadero* troviamo il personaggio di Darío che, consumato dal piacere, viene risucchiato dal vortice del consumismo e, pertanto, soccombe all'aggressività dell'epidemia che cancella ogni traccia della proiezione femminile nell'immaginario letterario.

7.1.2 La sfiducia verso la medicina

Abbiamo messo in evidenza le critiche dell'autore dirette a vari ambiti sociali, culturali e politici. In merito all'AIDS, occorre soffermarsi su un ulteriore elemento, ovvero la profanazione del legame tra malattia, morte e medicina¹⁵⁷.

In primo luogo, è palese il tentativo di demolire ogni istituzione: dai governi e primi ministri colombiani alla criminalità organizzata, dalla Chiesa Cattolica e i suoi dogmi alla figura del Papa Giovanni Paolo II che li rappresenta. La volgarità e l'ingiuria con cui si rivolge a certe personalità e tratta determinate tematiche sono finalizzate alla destituzione delle stesse; con il suo linguaggio colorito, l'autore sfida moralmente le istituzioni colombiane, impressionando il lettore. Vallejo utilizza la stessa tecnica in merito alla malattia e agli spazi di competenza medica; non scredita solo la figura professionale del dottore, bensì scuote le fondamenta della medicina, mettendone in dubbio le capacità di cura.

Le fui explicando el plan mío que constaba de los siguientes cinco puntos geniales: Uno, pararle la diarrea con un remedio para la diarrea de las vacas, la sulfaguanidina, que nunca se había usado en humanos pero que a mí se me ocurrió dado que no es tanta la diferencia entre la humanidad y los bovinos [...] Dos, sacarle la próstata. Tres, volverle a dar fluoximesterona.

¹⁵⁷Cfr. Alicia Vaggione, *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*, Centro de Estudios Avanzados, Córdoba, 2013, p.116.

Cuatro, publicar en El Colombiano, el periódico de Medellín, el consabido anuncio «Gracias Espíritu Santo por los favores recibidos». Y quinto, irnos de rumba a la Côte d'Azur¹⁵⁸.

L'autore utilizza una sorta di elenco puntato, genere discorsivo ampiamente utilizzato in ambito medico e in questo modo mira a ridicolizzarne i protocolli. Il testo sfocia nella parodia, nella quale il protagonista sveste il sapere medico della sua inviolabilità in quanto salvezza per il genere umano, gli toglie la peculiarità di essere inaccessibile a coloro che non ne fanno parte: in poche parole, lo priva della sua sacralità¹⁵⁹.

Oltre alla parodia, verso la medicina sono presenti quegli attacchi rabbiosi e violenti che abbiamo evidenziato per le tematiche precedenti: “antiácidos, antibióticos, antipiréticos, antiparasitarios, antiputasmadres, antiinflamatorios, antimicóticos... -¡Basura! ¡Basura! ¡Basura!”¹⁶⁰. Anche in questo caso l'autore esprime il disprezzo e la sfiducia per l'istituzione “medicina” della quale preferisce fare le veci: quando il padre soffre a causa del cancro al fegato e si trova a un passo dalla morte, Fernando decide di aiutarlo iniettandogli *Eutanal* (e uccidendolo), andando oltre le sue competenze e le sue facoltà legali. Oltretutto senza consultare i familiari, ergendosi come una sorta di dio che si sente in grado di sostituirsi alla morte¹⁶¹.

In questo contesto, Fernando ricorda il protagonista di *Salón de belleza*, il quale non arriva al punto di uccidere gli ospiti del *Moridero*, ma comunque gestisce totalmente le loro vite: i due testi presentano un protagonista-narratore che va oltre i limiti consentiti e si erge prepotentemente come il solo a poter decidere in merito ai medicinali da somministrare ai malati. I due soggetti sono simili nella loro prepotenza

158Fernando Vallejo, *El desbarrancadero*, Alfaguara, Madrid, 2001, p.15.

159Cfr. Alicia Vaggione, *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*, Centro de Estudios Avanzados, Córdoba, 2013, p.117.

160Fernando Vallejo, *El desbarrancadero*, Alfaguara, Madrid, 2001, p.143.

161Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, pp.254-255.

ma scelgono trattamenti di cura opposti: il *peluquero travesti* decide perentoriamente che le medicine non entrano nel *Moridero*, in quanto non esiste cura per il male di cui soffrono gli infetti; ne *El desbarrancadero* Fernando somministra medicinali (l'Eutanal al padre e altri farmaci a Darío). Anche in quest'ultimo caso, il protagonista gioca a fare Dio e sperimenta sul corpo del fratello le proprie teorie curative, non avendo alcuna prova che funzionino: "Darío se me estaba muriendo. Entonces sin diferir más el asunto resolví darle con agua bendita la sulfaguanidina de las vacas. Con esto lo mato o lo salvo, pensé"¹⁶². Per quanto sia comprensibile la sofferenza per l'imminente morte del fratello, Fernando oltrepassa i limiti utilizzando il corpo di Darío come se fosse una cavia da laboratorio e cerca di calmare la diarrea causata dall'AIDS con un medicinale che si usa per la diarrea delle mucche. Al contrario del protagonista di Bellatin che rinuncia completamente alle medicine, il personaggio di Vallejo decide tirannicamente i farmaci da utilizzare.

In merito alla malattia, si conferma dunque quella sfiducia verso le istituzioni mediche che attraversa tutte le opere finora studiate. Ciò è comprensibile dato il periodo in cui la mortalità a causa della patologia è alta e la risposta da parte del mondo della medicina non arriva, in quanto incapace di trovare una cura: l'irreversibilità dell'AIDS si proietta nell'immaginario letterario minando le fondamenta delle convinzioni medico-farmacologiche e dell'ottimismo positivista degli anni precedenti all'epidemia, che celebrava il traguardo di un'immunità purtroppo stroncata dalla comparsa del virus¹⁶³. Per tale motivo, nella narrativa sieropositiva ispano-americana si percepisce fortemente la delusione e, di conseguenza, la sfiducia verso ogni trattamento medico. Ciò si manifesta in tutte le nostre opere: nel *sidario* cileno l'autore documenta la realtà, sottolineando più volte che chi si ammala è spacciato; nel *Moridero* di Bellatin viene rifiutata ogni possibile cura e non c'è speranza di

¹⁶²Fernando Vallejo, *El desbarrancadero*, Alfaguara, Madrid, 2001, p.24.

¹⁶³Cfr. Alicia Vaggione, *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*, Centro de Estudios Avanzados, Córdoba, 2013, p.118.

sopravvivenza; infine, nel discorso violento de *El desbarrancadero* Vallejo ridicolizza il sapere medico e sostituisce la figura del dottore, prendendo comunque atto che gli strumenti per combattere la patologia ancora non esistono, quindi non c'è scampo per il fratello:

Para pararle la diarrea de la criptosporidiosis a Darío primero había que restaurarle el sistema inmunitario, pero para restaurarle el sistema inmunitario primero había que contrarrestarle el sida, pero para contrarrestarle el sida no había nada, [...] En ese punto de la enfermedad y del siglo mi hermano no tenía salvación. Estaba más muerto que el milenio¹⁶⁴.

Infine, è necessaria un'ultima riflessione. Ne *El desbarrancadero* vengono riportati con precisione i vari problemi di salute generati dall'infezione (ad esempio: la diarrea, la perdita di peso, il sarcoma di Kaposi¹⁶⁵), come avviene anche nell'opera di Bellatin. Questo elemento è presente in entrambe le opere perché, come già annunciato, la disinformazione a proposito dell'AIDS è ancora alta e occorre sensibilizzare l'opinione pubblica.

D'altra parte, dobbiamo ricordare che durante secoli di storia si è consolidato lo stereotipo secondo il quale il sapere medico proviene e appartiene all'universo maschile. Nel romanzo di Vallejo il protagonista si vanta più volte delle proprie conoscenze mediche e sfida i dottori in merito alle cure del fratello; sperimenta possibili farmaci che risultano inefficaci di fronte al male che si appropria del corpo di Darío. Mentre il fratello s'indebolisce e si avvia verso la morte, Fernando rafforza il proprio status maschile e si riappropria della virilità "sottratta" dalla madre grazie all'esibizione del suo presunto sapere medico. Il protagonista si autodefinisce medico ed "esercita la professione" sul corpo del fratello perché cerca di recuperare e riaffermare la sua virilità maschile, unico metodo di

¹⁶⁴Fernando Vallejo, *El desbarrancadero*, Alfaguara, Madrid, 2001, p.164.

¹⁶⁵Il sarcoma di Kaposi è un tumore abbastanza raro, che si manifesta con macchie rosse e viola su pelle, bocca, polmoni, fegato, o nel tratto gastro-intestinale. Solitamente si presenta negli anziani, ma è anche uno dei sintomi generati dall'infezione del virus HIV.

sopravvivenza e scampo dall'epidemia, accettando e ribadendo i ruoli di genere imposti dalle convenzioni tradizionali¹⁶⁶.

¹⁶⁶Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, p.253.

8 I gruppi emarginati

I testi finora analizzati rispecchiano la tendenza generale della narrativa sieropositiva ispano-americana durante il periodo in cui l'AIDS viene proiettata nel discorso letterario come una patologia mortale. Al centro della rappresentazione compare sempre lo stesso individuo: l'omosessuale. Sebbene sia il gruppo maggiormente colpito dal virus, la comunità gay non è sicuramente l'unica che viene infettata.

In primo luogo, l'attenzione letteraria si focalizza sulla trasmissione sessuale, mentre il contagio può avvenire anche attraverso altri fluidi corporei come il sangue, quindi abbiamo gli emofiliaci, i tossicodipendenti e i bambini che nascono da madri sieropositive. Questi gruppi sono colpiti marginalmente rispetto agli omosessuali e il numero degli infetti diminuisce già nei primi anni, periodo in cui la malattia dilaga invece nella comunità gay. Questo dato non risulta però sufficiente a spiegare il silenzio letterario¹⁶⁷.

In merito agli emofiliaci, la narrativa sieropositiva nasce quando già si applicano maggiori precauzioni e controlli nelle banche del sangue che somministrano trasfusioni, proprio a causa della comparsa del virus. Forse l'unica apparizione letteraria di questa comunità è presente in *Crónica Sero* (2003) di Joaquín Hurtado¹⁶⁸, nella quale una donna emofiliaca viene dichiarata sieropositiva.

Anche riguardo agli eroinomani (e in generale coloro che si scambiano siringhe) sono veramente poche le testimonianze letterarie. L'antologia *Toda esa gente solitaria: 18 cuentos cubanos sobre el sida* (1997) raccoglie racconti sul tema dell'AIDS a Cuba, due dei quali hanno

¹⁶⁷Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, pp.96-97.

¹⁶⁸Joaquín Hurtado Pérez (Monterrey, Nuevo León, 1961) è uno scrittore messicano, attivo nella campagna di prevenzione dall'HIV. L'opera *Crónica Sero* contiene le cronache che l'autore aveva scritto per "Letra S", supplemento del giornale messicano "La Jornada".

come protagonisti alcuni giovani che s'iniettano sangue infetto per poter entrare in un *sidario*, nel quale possono usufruire di alcuni servizi statali (come ad esempio i semplici pasti giornalieri o la televisione), che le persone sane al di fuori dello stabilimento non ricevono gratuitamente.

Non bisogna però sottovalutare un elemento importante: gli autori che trattano la tematica sono per la maggior parte omosessuali e alcuni anche sieropositivi (come Arenas), o hanno a che fare col virus quotidianamente, in quanto “di moda” nella comunità a cui appartengono (Lemebel). Gli autori delle opere trattate sono effettivamente tutti omosessuali, che decidono di documentare la situazione dell'epoca attraverso la loro narrativa: avviene una sorta di appropriazione del contagio da parte del maschio gay, estromettendo gli altri gruppi a rischio. Si può ricondurre le ragioni di questo protagonismo nel processo storico vissuto dall'omosessuale: fino alla prima metà del Novecento, era terrorizzato nel mostrare la propria indole perché la sua condotta veniva ritenuta vergognosa e innaturale. In seguito, a partire dagli anni Sessanta, si avvia un cammino verso quell'emancipazione tanto bramata e i moti di Stonewall accendono il desiderio di libertà fino a quel momento represso. La speranza di formare una vera e propria comunità conferisce il coraggio necessario per *salir del closet* e riuscire ad esprimere a pieno la propria personalità, scappando dalle realtà locali per formare quei nuclei collettivi in cui finalmente l'omosessuale si sente a proprio agio. Con la comparsa dell'AIDS, la comunità gay viene decimata e termina il periodo di felicità precedente; questi individui non tornano nell'ombra, bensì decidono di appropriarsi totalmente del virus e la scrittura “sieropositiva” diventa uno strumento politico.

In questi tempi critici risulta necessario saturare la narrativa con la rappresentazione dell'AIDS e “omosessualizzare” il virus diventa un'urgenza. La collettività maggiormente colpita dalla malattia vuole il monopolio della stessa e non permette ad altri gruppi di condividere la tragedia; la disputa per aggiudicarsi il “martirio” è la causa di quelle

tensioni sociali precedentemente citate con i gruppi femministi. Seguendo questa teoria, è più comprensibile la quasi assenza di produzione letteraria riguardante le altre comunità colpite dall'epidemia.

Sono poche le testimonianze in merito ai personaggi femminili all'interno della narrativa sieropositiva latinoamericana: la concreta scarsità di testi è accompagnata da una carente produzione saggistica riguardante la tematica. Nel paragrafo seguente verranno forniti alcuni esempi finalizzati a comprendere come viene rappresentata la donna, in quanto ci permetteranno di capire meglio ciò che è stato finora teorizzato¹⁶⁹.

8.1 La donna

Come già affermato, inizialmente si mantiene l'idea che la donna sia immune al virus e, probabilmente, questa è una delle ragioni principali per cui anche le autrici stesse che testimoniano la situazione femminile siano poche. Sorprende il fatto che per secoli la letteratura che tratta le malattie epidemiche sia sempre stata scritta da uomini, ma costellata di personaggi femminili (ad esempio il vasto numero di donne tubercolose presenti in letteratura). In merito all'AIDS, gli autori maschili praticamente ignorano la donna malata, ma anche le autrici sottolineano che si tratta di un "male maschile".

Una parte della produzione presenta la donna come parente (madre, sorella, cugina, ecc...), amica o comunque conoscente del protagonista maschile infetto, alcune volte coraggiosa e immolata alla causa, altre ipocondriaca e paranoica.

Un esempio è *La vera historia de Purificación* (1989) di Raquel

¹⁶⁹I testi che verranno menzionati sono parte di uno studio esposto da Lina Meruane nel suo saggio *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida* (2012).

Saguier¹⁷⁰, nella quale la scrittrice descrive l'AIDS come l'inizio di un'epoca nuova: la protagonista è un'anziana sposata che percepisce l'AIDS come uno dei tanti segnali di un mondo che sta andando in malora, sebbene lei non venga contagiata.

In *Maradentro* (1997) di Marta Blanco¹⁷¹ troviamo una donna malata di cancro e il figlio malato di AIDS; la madre guarisce dalla sua patologia per dedicarsi alle cure del figlio e lo accompagna fino alla morte.

Nel racconto *Dueños de la arena* (2006) di Giovanna Rivero¹⁷² l'AIDS attacca il cugino della protagonista, col quale ha un rapporto incestuoso, rischiando la trasmissione del virus: fino alla fine della narrazione, per la donna rimane in sospeso la possibilità di aver contratto l'HIV, dando spazio alla paranoia e all'incertezza per il possibile del contagio.

La paranoia è il tema centrale di *Enfermedad mortal* (2006) di Andrea Maturana¹⁷³, un racconto in cui il marito della protagonista sembra inizialmente portatore di una malattia genetica chiamata VHL, ma successivamente sorge il dubbio che sia in realtà sieropositivo. La moglie soffre profonde crisi paranoiche a causa dell'effettivo rischio di contagio, finché ovviamente comprende che non si tratta di AIDS.

I personaggi femminili finora citati non hanno una parte attiva nel discorso, in quanto l'AIDS rimane un male confinato al mondo maschile e il contagio femminile è solo potenziale; si conferma l'errore di considerare

170Raquel Saguier (Asunción, 1940 – 2007) è stata una scrittrice paraguayana. La prima opera che pubblicò fu *Los principios y el símbolo* (1965), ma è nel 1980 con *La niña que perdí en el circo* che ottenne successo. Pubblicò altri romanzi e vinse vari premi, ad esempio nel 2007 la Mención de Honor del Premio Nacional de Literatura con il suo ultimo romanzo *El amor de mis amores*.

171Marta Blanco (Viña del Mar, 1938) è una scrittrice cilena. Alcune delle sue opere sono il romanzo *La generación del las hojas* (1965) o il libro di racconti *Todo es mentira* (1974).

172Giovanna Rivero (Montero, 1972) è una scrittrice boliviana, ritenuta una delle autrici di maggior successo nella narrativa di finzione contemporanea boliviana. Alcune opere sono il romanzo *Las camaleonas* (2001), il libro di racconti *Sangre dulce* e il romanzo *98 segundos sin sombra* (2014).

173Andrea Maturana (Santiago, 1969) è una scrittrice cilena. È autrice di romanzi e racconti (anche per bambini). Tra le sue opere ricordiamo il romanzo *El daño* (1997), il libro di racconti *No decir* (2006).

le donne immuni. Quando la donna compare finalmente come soggetto malato all'interno del discorso letterario, quest'ultimo assume un tono moraleggiante, che fondamentalemente conferma quelle gerarchie sociali e quegli stereotipi fortemente radicati in America Latina. All'interno di questa narrativa, il personaggio femminile segue due tendenze: la prima è la figura della prostituta, che si reca all'estero, dove contrae il virus, per poi tornare in patria e infettare i connazionali (o, al contrario, si fa contagiare nel proprio paese da uno straniero); la seconda è la donna sposata, che viene contagiata dal marito infedele¹⁷⁴.

La prostituta è l'incarnazione femminile di quell'eccesso sessuale consumista, tanto incentivato durante alcuni anni e poi improvvisamente censurato e criticato con la comparsa del virus; rappresenta la nemesis dei valori familiari i quali, con l'arrivo dell'AIDS, si riaffermano con forza nella società, che giudica la condotta della prostituta aberrante e vergognosa. Diventa il demonio contro il quale lottare perché mette in pericolo la sopravvivenza della famiglia tradizionale. Nella già citata collezione *Toda esa gente solitaria* (in circa metà dei racconti) è la prostituta che contagia: le prostitute si fanno infettare da uomini stranieri per poi trasmettere il virus ai cubani, confermando l'abitudine di attribuire le origini epidemiche a cause straniere. La meretrice che porta il virus in patria è la controparte femminile del travestito di Lemebel: l'autore cileno critica i suoi personaggi per farsi ammaliare dal denaro e farsi contagiare dal turista americano o, al contrario, per andare loro stessi a New York a farsi infettare; ciò avviene anche con la prostituta cubana: è la stessa tendenza ispano-americana di teorizzare un complotto politico-economico statunitense, finalizzato a sottomettere gli stati sudamericani.

In merito al personaggio della donna sposata, troviamo una vittima innocente, che spesso si sacrifica e vive la sua condizione passivamente perché decide di non agire per salvaguardare il bene della famiglia.

¹⁷⁴Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, pp.104-105.

Solitamente questi testi hanno un fine didattico, sottolineano l'immoralità e l'irresponsabilità legate al consumo libero di sesso senza protezione; il contagio diventa un simbolo di violenza domestica e viene incolpato il marito, invitando le donne a non fidarsi dei propri compagni sessuali a causa della loro promiscuità.

In *Muérdete el corazón* (2006)¹⁷⁵ di Lydia Cacho¹⁷⁶ la protagonista Soledad scopre di essere sieropositiva a causa dell'infedeltà del marito, che si confessa bisessuale. Questo fatto spinge la moglie ad emanciparsi e a rompere gli schemi sociali di donna sottomessa, opponendosi al marito in maniera radicale e assumendo il ruolo di capofamiglia. Questa scelta sembra atipica rispetto quanto analizzato finora, ma dobbiamo riflettere sul comportamento della protagonista. Si sente legittimata a fare determinate scelte e ad opporsi al marito semplicemente perché lo sostituisce, in quanto egli non è più in grado di svolgere il ruolo di patriarca della famiglia data la sua bisessualità. Anche in merito alla sessualità, Soledad inizialmente non condanna l'omosessualità ma, quando scopre di essere malata a causa dell'infedeltà del marito bisessuale e visita la comunità gay di malati, cambia totalmente la sua opinione. Giudica negativamente l'omosessualità e il travestitismo, in quanto lei stessa, seppur infetta, si sente parte della società "normale": dice apertamente di non voler stare tra gli emarginati, comportandosi verso le minoranze esattamente come il resto della collettività. Soledad decide di rivestire il ruolo della donna imposto dalle convenzioni sociali perché solo in questo modo può evitare di essere emarginata. Quest'opera sottolinea il conservatorismo sociale che condanna perentoriamente ogni tipo di "stravaganza" sessuale maschile, accettando solo un mondo eteronormativo¹⁷⁷.

¹⁷⁵Il romanzo è una riedizione dell'opera *Las provincias del alma* (2003)

¹⁷⁶Lydia María Cacho Ribeiro (Ciudad de México, 1963) è una scrittrice e attivista messicana. Le sue opere sono spesso di forte impatto sociale, essendo una convinta attivista in merito alle lotte per i diritti umani, soprattutto quelli delle donne. Una delle sue opere più conosciute è *Los Demonios del Edén* (2005).

¹⁷⁷Cfr. Lina Meruane, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012, pp. 233-235.

Concretamente, nei pochi casi in cui la donna sopravvive alla scomparsa dal nostro ambito letterario risulta essere un personaggio secondario e, quando è protagonista nella narrazione, non si trova comunque al centro del discorso sieropositivo. Infine, nei casi in cui viene contagiata, la situazione non cambia molto: rimane sempre imprigionata all'interno delle gerarchie sociali e delle leggi patriarcali che la condannano e/o sottomettono.

La prostituta diventa il capro espiatorio delle libertà sessuali tanto desiderate e, in qualche modo, accettate fino alla comparsa del virus; in America Latina diventa uno dei simboli del capitalismo statunitense e un soggetto pericoloso per la stabilità familiare. Al contrario, la madre di famiglia è la vittima che subisce il maschilismo intrinseco alla società, non riesce ad emanciparsi e a vivere la propria vita ma rimane soggetto passivo che quasi non possiede capacità decisionale. Pertanto, anche da questo punto di vista si conferma la tesi del rafforzamento della virilità maschile, che nega la femminilità. Infatti, nel caso di Soledad, l'unico motivo per cui si oppone è proprio perché il marito non corrisponde più all'uomo etero a cui la moglie deve sottostare e, anche nella sua ribellione, la protagonista agisce secondo le norme convenzionali.

La tensione fra i generi, derivante dal crescente protagonismo della donna nella vita pubblica, spaventa la società finora gestita dal mondo maschile e l'appropriazione egemonica della malattia è la conferma della volontà di estromettere la donna da ogni ambito. Questo sistema è convenzionalmente radicato in America Latina: se il capitalismo viene ritenuto una forma di sottomissione politico-economica e l'AIDS "un'arma" per distruggere ogni traccia della rappresentazione femminile (sia nell'uomo, sia nella donna), le convenzioni sociali e la conformazione gerarchica maschilista ed etero-normativa permettono tale processo.

9 Conclusioni

Gli avvenimenti che sconvolgono la collettività, anche se drammatici, affascinano il mondo letterario e la malattia è una tematica che ha sempre generato una prolifica produzione. Anche se ogni malattia produce un immaginario con le proprie particolarità (dovute anche alle caratteristiche della patologia stessa), ci sono degli elementi tipici, alcuni fenomeni ricorrenti rintracciabili in questo campo, che diventano tratti distintivi del genere stesso. Si nota che l'origine straniera di un qualsiasi male è una costante, un filo conduttore trasversale della letteratura che tratta la malattia all'interno dei suoi testi. Le ragioni per cui si aziona questo meccanismo possono essere varie, in quanto sono strettamente correlate al contesto storico, sociale ed economico.

In primo luogo, spesso la paura di ciò che non si conosce genera una demonizzazione dello straniero, di quell'individuo diverso dalla propria comunità che diventa colui che destabilizza e distrugge gli equilibri sociali: se una malattia risulta misteriosa, soprattutto nel momento della sua comparsa, le dinamiche sono sempre le stesse, ovvero si cerca di rintracciare l'origine al di fuori dei confini del proprio Stato o vengono incolpati gli stranieri immigrati presenti sul proprio territorio.

Un secondo elemento è la vergogna: se la patologia viene trasmessa attraverso un comportamento ritenuto socialmente vergognoso, a maggior ragione la collettività serra le fila, diventa ipocrita come se certi modi di agire fossero completamente nuovi e, quindi, estranei. Ovviamente, le patologie a trasmissione sessuale come la sifilide o l'AIDS sono quelle che più generano tale comportamento. In merito a ciò, si nota quanto le convenzioni sociali siano riconducibili ai dogmi della religione cattolica: essendo parte integrante della cultura occidentale (e, allo stesso modo, di quella sudamericana), i giudizi negativi su determinati comportamenti peccaminosi suscitano un sentimento di vergogna e

disagio che, a maggior ragione, spingono a colpevolizzare lo straniero, cercando una sorta di auto-assoluzione della propria originaria collettività.

In merito al caso dell'AIDS, oltre agli elementi tipici che ricorrono nell'immaginario letterario riguardante le malattie, si aggiunge la figura dell'omosessuale, che di fatti è stato il protagonista di questo studio. Se da un lato si è visto come gli stereotipi delle convenzioni sociali siano presenti nel giudizio della condotta irresponsabile di determinati soggetti, si è voluto porre l'attenzione sull'interpretazione dell'omosessuale come prodotto dei nuovi assetti politico-economici mondiali. Il capitalismo e la globalizzazione, la forte contrazione dei tempi di percorrenza sulle lunghe distanze, la nascita della figura del viaggiatore (per lavoro e/o per piacere) sono tutti elementi analizzati ai fini di comprendere quanto la figura dell'omosessuale errante in cerca di una comunità di appartenenza sia il prodotto di queste dinamiche. Data l'inesistenza (o la molto meno ricorrente probabilità) di avere obblighi matrimoniali e/o figli, le limitazioni allo spostamento sono assai minori rispetto all'eterosessuale tradizionale, più "predisposto" alla sedentarizzazione familiare: ciò permette la continua mobilità, simbolo della globalizzazione e del capitalismo stessi.

Con la comparsa dell'AIDS, questo "rappresentante" del neoliberismo diviene il capro espiatorio dei governi conservatori dei paesi occidentali e quindi la comunità omosessuale vede svanire i sogni di emancipazione iniziati con i moti di Stonewall. Inoltre, nella specificità latinoamericana si fanno strada delle teorie, che trovano sempre più consenso, in merito a un probabile complotto politico statunitense che mette in relazione capitalismo, globalizzazione, HIV e omosessualità. Questo legame è esattamente ciò che viene testimoniato, denunciato e attaccato fortemente nelle cronache urbane del cileno Pedro Lemebel: l'autore rivendica l'autenticità e la particolarità dell'effeminato sudamericano (la *loca*), in contrapposizione allo stereotipo del gay muscoloso e virile che viene importato dagli Stati Uniti per sopprimere il primo. Lemebel accusa la dittatura militare di Pinochet di favorire la

realizzazione degli obiettivi statunitensi, permettendo l'investimento di capitale straniero e l'annientamento della comunità dei travestiti a Santiago, attraverso l'arma virale dell'AIDS. Grazie a questa connessione tra società, politica ed economia, lo scrittore cileno getta le fondamenta per una riflessione che sta alla base di questo studio e che rappresenta il nodo tematico in cui s'intrecciano le tre opere analizzate: la scomparsa del segno femminile. Lemebel denuncia il tentato sterminio del travestito, il quale rappresenta la proiezione femminile di sé che l'omosessuale vuole creare. Anche le altre due opere, se pur con modalità diverse, documentano questa tematica.

Salón de belleza, sebbene con la quasi totale mancanza di ambientazione temporale e spaziale, riesce a fornire alcuni elementi finalizzati a capire come potesse essere la situazione di emarginato/escluso vissuta dall'individuo omosessuale sieropositivo: il *Moridero* rappresenta la società in scala e il proprietario incarna gli ideali capitalisti neoliberali criticati anche da Lemebel. Bellatin, in realtà, oltre a presentare la drammatica situazione della comunità sieropositiva abbandonata a se stessa dalle istituzioni statali, applica la tecnica dell'esclusione degli esclusi: sebbene il protagonista decida di aiutare i malati, una volta comparsa la "peste", opta per impedire alle donne la permanenza nel suo stabilimento e, inoltre, brucia i propri vestiti che usava per travestirsi da donna. Questo è il tema più significativo ai fini di questo studio, in quanto Bellatin racconta esattamente il passaggio in cui il femminile diventa indesiderato.

Infine, con Vallejo si arriva all'estremizzazione del concetto finora espresso: col suo linguaggio violento critica varie istituzioni definendo alcune personalità pubbliche (il Papa, il Presidente del governo) *maricas* e, soprattutto, odiando, disprezzando e offendendo qualsiasi essere femminile che compare nella narrazione, cominciando sempre proprio dalla capacità riproduttiva della donna, la caratteristica che la distingue dall'uomo.

I tre autori, ognuno a suo modo, decidono di interessarsi e porre al centro delle loro opere quegli individui che vivono ai margini, sovvertendo gli immaginari collettivi dominanti per trattare argomenti "scomodi": avviene una politicizzazione del discorso che si fa carico dell'AIDS, trasformando la malattia in una sorta di piattaforma mobile che permette la denuncia e l'argomentazione di vari aspetti sociali (politica, Chiesa, economia). I tre scrittori s'impegnano a denunciare la situazione di una collettività i cui diritti umani vengono violati, a causa del completo abbandono da parte degli enti statali, inducendo i soggetti in questione a una completa sfiducia in essi. Se nella comunità *travesti* di Lemebel tutto ciò spinge i singoli individui a creare una sincera collettività affiatata di mutua assistenza, nel caso di Bellatin la comunità proposta è più fittizia, creazione di un falso filantropo che in realtà è schiavo del capitalismo e della ricerca del profitto, che quindi ospita i malati sotto un unico tetto perché mosso da ragioni economiche, e non umanitarie. Ne *El desbarrancadero*, la collettività non esiste proprio: la famiglia, l'unico agglomerato di persone che appare nel romanzo, è descritta come un ulteriore male, in quanto generata da una donna, la madre *Loca*, insultata durante la narrazione proprio per aver procreato così tanto.

Sebbene già questi siano temi importanti e di dovuto approfondimento, ciò che ha spinto la realizzazione di questo lavoro è stata appunto la scomparsa del femminile. Colpisce il fatto che, con il virus, in letteratura viene soppresso il segno femminile nell'uomo e che la donna scompaia, denigrando la sua capacità riproduttiva. Si è voluto collegare questo processo con i nuovi assetti politico-economici per un motivo ben preciso: in un periodo in cui le femministe scendono in piazza per ottenere pari diritti e le donne riescono finalmente ad inserirsi all'interno di quegli ambiti lavorativi fino a pochi anni prima loro proibiti, arrivando anche a cariche pubbliche importanti, non può sorprendere il fatto che ciò impaurisca coloro che finora detenevano il potere. La classe dirigente formata solo da uomini si vede sottrarre il dominio assoluto e,

quindi, cerca la riaffermazione dei valori della famiglia tradizionale, con la donna impegnata a svolgere i suoi compiti di madre e moglie, senza cercare di spodestare il secolare ruolo di potere dell'uomo.

Le dinamiche appena analizzate si verificano, se pur con modalità diverse, anche all'interno della comunità gay: con gli anni Settanta, l'omosessuale intravede la speranza di emanciparsi e ottenere pari diritti rispetto agli eterosessuali, non si vergogna più della sua natura e decide di *salir del closet*. Allo stesso tempo, anche le femministe lottano per i propri diritti e, quindi, i due gruppi sociali formano un'alleanza che, come abbiano visto, risulta fragile: una volta scatenatosi il virus, i gay hanno il terrore di tornare nell'oblio, si accorgono che da un lato soccombono sotto l'inesorabile falce dell'epidemia, dall'altro lo Stato li abbandona a se stessi, quasi come se l'AIDS gli stesse facendo un favore. In tale situazione, la comunità gay decide che il tempo della vergogna e della paura è finito, non vuole sparire e tornare nuovamente "sotto copertura", pertanto si appropria del virus, che diventa una caratteristica peculiare della comunità stessa di quegli anni, sbandierandolo quasi con orgoglio. In questa coraggiosa scelta, non c'è spazio per la collettività femminile, che allo stesso modo si ritrova schiacciata da una classe dirigente che non vede di buon occhio la sua conquista di libertà: la donna si trova seriamente sola a lottare per i propri diritti, in un momento in cui ogni altro gruppo (dominante o emarginato) le volta le spalle, la esclude volontariamente, in quanto ogni singola collettività ritiene egoisticamente che la comunità femminile possa privarla dei propri "privilegi". Per questo l'omosessuale decide di abbandonare la lotta comune, deve difendere la propria sopravvivenza anche di fronte al mondo femminile stesso che potrebbe a questo punto diventare la minaccia più pericolosa.

Questa analisi è il filo conduttore su cui si basa questo studio, esaminando ogni punto di vista, da Lemebel che si accorge dell'estinzione del femminile e lo testimonia con lo scopo di salvarlo, a Vallejo che propone il punto di vista dell'omosessuale maschile pieno d'ira verso il

mondo e, soprattutto, verso la donna. Proprio sull'opera di quest'ultimo occorre soffermarsi: si nota quanto venga offesa la donna per la sua capacità naturale di procreare. Questa "tecnica" è significativa, in quanto mira esattamente all'estinzione del personaggio femminile, alla sua scomparsa dal panorama letterario in quanto ingombrante e, soprattutto, rischioso per gli uomini, omosessuali e non.

In definitiva, in questo lavoro è stato analizzato un particolare periodo storico-politico latinoamericano, di cui le opere selezionate documentano la situazione, senza risparmiare critiche alle istituzioni e ai centri di potere, testimoniando una fase di ritorno al conservatorismo da un punto di vista politico, che genera una riaffermazione dei valori convenzionali, rappresentati anche dalla famiglia tradizionale. In questo quadro, compare il virus HIV, che scuote ed impressiona la collettività, contribuendo alla riaffermazione dei valori appena teorizzata e generando la tesi del complotto politico-economico statunitense, che si riversa totalmente nell'immaginario letterario ispano-americano, attaccando e sterminando l'elemento sociale più debole, che però si sta rafforzando e viene interpretato forse come la causa maggiore del "pericoloso" cambio sociale: il corpo femminile.

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

Bellatin, Mario, *Salón de belleza*, Tusquets Editores España, Barcelona, 2009.

Lemebel, Pedro, *Loco afán. Crónicas de Sidario*, LOM, Santiago de Chile, 1996.

Vallejo, Fernando, *El desbarrancadero*, Alfaguara, Madrid, 2001.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

Albahaca Rivero, Oscar, *Aproximación a la metáfora en el desbarrancadero de Fernando Vallejo*, in "Cifra Nueva", n. 22, luglio-dicembre 2010, pp.119-128.

Alzate, Gastón, *El extremismo de la lucidez: San Fernando Vallejo*, in "Revista Iberoamericana", Vol. 74, n. 222, gennaio-marzo 2008, pp.1-15.

Arenas, Reinaldo, *Antes que anochezca*, Fábula Tusquets Editores, Barcelona, 2011.

Aristizábal, Juanita Cristina, *Teología literaria en El desbarrancadero de Fernando Vallejo*, in "Literatura: teoría, historia, crítica", Vol. 14, n. 1, gennaio-giugno 2012, pp.93-119.

Bankhead, John Stewart, *Queer(ed) Bodies, Spaces, and Forms in Selected Works by Reinaldo Arenas, Mario Bellatin, and Isaac Chocrón*, Chapel Hill (University of North Carolina), 2013.

Billard, Henri, *La desarticulación del prejuicio del personaje seropositivo en la narrativa de la Generación McOndo*, in "Actas del III Congreso Internacional de Aleph", 2006, pp.53-60.

Blanco, Fernando e Poblete, Juan (a cura di), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Editorial Cuatro Propio, Santiago de Chile, 2010.

Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, UTET, Torino, 2005.

Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990.

Fasano, Francesco, *La costruzione dello spazio di cura in Mario Bellatin e Diamela Eltit*, in "Orillas", n. 4, 2015.

Dumas, Alexandre (figlio), *La signora delle camelie*, in *La signora delle camelie. La vita a vent'anni*, Ed. speciale La Repubblica, Roma, 2005.

Hitler, Adolf, *Mein Kampf*, Bompiani, Milano, 1992.

Hugo, Victor, *I Miserabili*, Garzanti, Milano, 1981.

Kottow, Andrea, *El Sida en la literatura latinoamericana: practicas discursivas e imaginarios identitarios*, in "AISTHESIS", n. 47, 2010, pp.247-260.

Mann, Thomas, *Tristano*, in *La morte a Venezia. Tristano*. Tonio Kröger, Mondadori-DeAgostini, Novara, 1989.

Mann, Thomas, *La montagna incantata*, Dall'Oglio editore, Milano, 1959.

Manzoni, Alessandro, *I promessi sposi*, EPIDEM, Novara, 1973.

Martínez Pésico, Marisa, *Salón de belleza de Mario Bellatin, o la transposición narrativa de la técnica cinematográfica del time lapse*, in "Casa de las Américas", n. 276, julio-settembre 2014, pp.127-134.

Mente, Bruno, *Salón de Belleza de Mario Bellatin: Las huellas de la reterritorialización*, in "VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística", 7-9 agosto 2013.

Meruane, Lina, *Viajes Virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Fondo de cultura económica, Santiago de Chile, 2012.

Ostrov, Andrea, *Cuerpo, enfermedad y ciudadanía en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel*, in "Confluenze", Vol. 3, n. 2, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna, 2011, pp.145-157.

Parys, Jody, *La creación de (com)unidad mediante la hibridez: Loco afán:*

crónicas de sidario, de Pedro Lemebel, in Juan-Navarro Santiago e Torres-Pou Joan (a cura di), *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad: los estudios culturales hispánicos en el siglo XXI*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, pp.113-121.

Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Taurus, Barcelona, 1996.

Vaggione, Alicia, *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*, Centro de Estudios Avanzados, Córdoba, 2013.

Verga, Giovanni, *Mastro don-Gesualdo*, Barbera Editore, Siena, 2007.

Villanueva, Alfredo, *Ficciones sexuales latinoamericanas y la constitución del sujeto masculino*, in "Ciberletras", n. 16, 2006, pp.1-16.

Viloria, Yuliana, *El discurso violento en la novela El desbarrancadero de Fernando Vallejo*, in "Cifra Nueva", n. 22, luglio-dicembre 2010, pp.129-139.

Zanatta, Loris, *Storia dell'America Latina contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

Sitografia

Burgos, Camila, *Ensayos sobre Lemebel*, in <https://lemebelcontrahegemonico.wordpress.com/ensayos-sobre-lemebel/> (consultato dicembre 2015).

Carvajal, Fernando, *Yeguas del Apocalipsis*, in <http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/lemebel.pdf> (consultato dicembre 2015).

Carrasco, Gastón, *Respeten la soledad que se aproxima*, in <https://poesiaycritica.wordpress.com/tag/salon-de-belleza/> (consultato novembre 2015).

De Lima, Paolo, *Peces enclaustrados, cuerpos putrefactos y espacios simbólicos marginales en una novela de latinoamericana de fin de siglo*, in <http://www.letras.s5.com/mb090105.htm> (consultato ottobre 2015).

Del Pino, Ángeles Mateo, *Reflotando odiosidades Compromiso y denuncia en las crónicas de Pedro Lemebel*, in "Cyber Humanitatis", n. 48, primavera 2008, in http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/creacion_simple/2/0,1241,SCID%253D21790%2526SID%253D741,00.html (consultato novembre 2015).

Gareca, Maricruz, *Pedro Lemebel y la crónica urbana. Nuevas voces y miradas*, in "La revista del CCC", n. 16, settembre-dicembre 2012, in <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/350/.%20ISSN>

[%201851-3263](#), (consultato ottobre 2015).

Ildefonso, Miguel, *La Postmodernidad en Tres Novelas de Mario Bellatin*, in
http://mundoalterno.com/decimas/ncolaboracion/miguel_ildefonso4.htm (consultato novembre 2015).

Jeftanovic, Andrea, *Pedro Lemebel: el Cronista de los Márgenes*, in
<http://www.letras.s5.com/lemebel50.htm> (consultato ottobre 2015).

Mario Bellatin – La memoria en Salón de belleza, 15 marzo 2012, in
<https://www.youtube.com/watch?v=ThLjFH5w5gA> (consultato novembre 2015).

Montoya, Pablo, *Fernando Vallejo: Demoliciones de un reaccionario*, in
“Omnibus”, anno VIII, n. 40-41, luglio-settembre 2012, in
<http://www.omnibus.com/n40/sites.google.com/site/omnibusrevistainterculturaln40/articulos/narrativa/fernando-vallejo-demoliciones-de-un-reaccionario.html> (consultato novembre 2015).

Narváez, John, *Sobre El Desbarrancadero de Fernando Vallejo*, in
“Letralia”, anno VIII, n. 105, 19 gennaio 2004, in
<http://letralia.com/105/ensayo03.htm> (consultato dicembre 2015).

Parra, Richard, *Alienación, crueldad y escritura: Salón de belleza de Mario Bellatin*, in
http://www.revistaelmuro.com/02/articulo_6.html
(consultato novembre 2015).

Rubio, Lulú, *De la vanidad a la agonía: el grotesco de Bajtín en Salón de belleza de Mario Bellatin*, in <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/salonbe.html> (consultato novembre 2015).

Sánchez, Margarita, *El SIDA en la ceremonia travesti de Pedro Lemebel*, in "Espéculo. Revista de estudios literarios", Universidad Complutense de Madrid, 2008, in <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/lemebel.html> (consultato novembre 2015).

<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/> (consultato febbraio 2016).

<http://www.letras.s5.com/archivobellatin.htm> (consultato febbraio 2016).